

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
FELIPE VIANA ESTIVALET

ALÉM DA *ESTÉTICA DO FRIO*:
AS DINÂMICAS CULTURAIS DAS CANÇÕES DE VITOR RAMIL

CURITIBA
2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
FELIPE VIANA ESTIVALET

ALÉM DA ESTÉTICA DO FRIO:
AS DINÂMICAS CULTURAIS DAS CANÇÕES DE VITOR RAMIL

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, linha de pesquisa Musicologia Histórica e Etnomusicologia do curso de Pós-Graduação em Música, Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Edwin Ricardo Pitre-Vásquez.

CURITIBA
2017

Catálogo na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/ Batel (AM)

Estivalet, Felipe Viana

Além da estética do frio: as dinâmicas culturais das canções de Vitor Ramil. / Felipe Viana Estivalet – Curitiba, 2017.
169 f.

Orientador : Prof. Dr. Edwin Ricardo Pitre-Vásquez
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

1. Dinâmicas Culturais. 2. Vitor Ramil. 3. Etnomusicologia. 4. Milonga
I. Título.


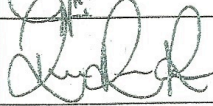
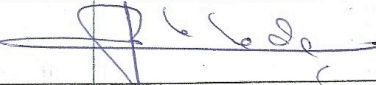
CDD 780

PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **Felipe Viana Estivalet** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

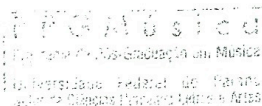
Os abaixo assinados, **Edwin Pitre-Vásquez**, **Regiane Regina Ribeiro**, **Alberto Ikeda**, arguíram, nesta data, o candidato, a qual apresentou a dissertação: "**Além da Estética do Frio: As Dinâmicas Culturais das Canções de Vitor Ramil**".

Procedida a arguição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Edwin Pitre-Vásquez (UFPR)		APROVADO
Regiane Regina Ribeiro (UFPR)		APROVADO
Alberto Ikeda (UNESP)		APROVADO

Curitiba, 17 de fevereiro de 2017.


Prof. Dr. Rosane Cardoso de Araújo
Coordenadora do PPGMúsica



Para meu pai Sandro e para “Dinda” Lulu.
Em vida e além dela me estimulando a encontrar
meu caminho por meio dos estudos.

AGRADECIMENTOS:

À CAPES, pelo apoio financeiro e fomento indispensável para a minha dedicação exclusiva à pesquisa e atividades acadêmicas.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez, por aceitado me orientar, e por diversas vezes procurar me apontar em direção às respostas de perguntas que eu ainda nem havia feito.

Aos Profs. Drs. Regiane Regina Ribeiro (UFPR) e Alberto Tsuyoshi Ikeda (UNESP) por terem aceitado o convite para comporem minha banca, pela atenção em resolver minhas dúvidas e pelas recomendações fundamentais para a conclusão de minha pesquisa.

Ao colegas e professores do PPGMúsica da UFPR e do GRUPETNO-UFPR, sobretudo à Prof^a Dr^a Luzia Aparecida Ferreira, pelas conversas e debates importantes para a maturação do pensamento e escrita desta dissertação.

Ao Vitor Ramil, pela carona do aeroporto de Curitiba, pela gentileza e atenção nas entrevistas, pelo seu trabalho ímpar e pela inspiração para esta dissertação.

Aos meus amigos: Marco Antônio e Homerinho, pelas conversas, pelo companheirismo e pela hospitalidade em minhas viagens ao Rio Grande.

À minha família: Mãe e Lê (pelo amor e por vibrarem com cada pequena vitória que esse percurso propiciou), Vó Celi (pelos almoços de quarta-feira), e ao “Dindos” Dilmar, Januza e João Antônio, por terem me acolhido e me ajudado em minhas idas à campo.

À minha esposa, Jéssica, pelo amor, carinho, compreensão (muita!), paciência (também muita!) e por entender as renúncias que um mestrado significa.

Ao meu pai, Sandro (*in memoriam*), a quem também dediquei esse trabalho, e mesmo assim sinto que não conseguirei ser grato o suficiente a pessoa que acreditou em mim até mesmo quando eu tinha dúvidas, procurou acompanhar cada pequeno momento mesmo na distância geográfica, comemorou cada progresso do mestrado como se fosse o seu, e sempre me apoiou incondicionalmente nas minhas escolhas profissionais. Se infelizmente não pôde estar presente de corpo na etapa final da dissertação, é certo que, vivo em minhas memórias, meu pai se fará presente de uma maneira muito especial daqui para frente. E ainda há muito por vir. Muito obrigado, pai.

RESUMO:

A presente dissertação visa compreender as dinâmicas culturais das canções do compositor Vitor Ramil. Traço um recorte de sua produção musical após o álbum *Ramilonga- a estética do frio* (1997), quando algumas de suas reflexões criativas e identitárias encontravam-se em parte resolvidas, e por ser início de sua trajetória como músico independente. Partindo de um diálogo entre Etnomusicologia e Estudos Culturais (PELINSKI, 2000) e através de etnografias da *performance* (SEEGER, 2008), investigo sobretudo as canções do gênero milonga, utilizando como sinédoque as canções *Deixando o pago* e *Velho León e Natália em Coyoacán*. Procuro tratar dos processos que subjazem essas canções, que articulam local, global, popular-massivo, tradicional e o culto e os significados e juízos de valor de tais dinâmicas para o compositor e seu público. Conclui-se que as canções-milonga de Ramil, que apresentam modificações perceptíveis na escuta em relação às expectativas do gênero musical, podem ser compreendidas se pensadas como uma manifestação dos macroprocessos socioculturais que atravessam sobretudo o continente latino-americano nas últimas décadas. O trabalho do cantautor, consumido por um nicho mais específico de mercado, também se articula com concepções mais abertas, não-essencialistas e plurais de identidade cultural, sobretudo a regional. Tratam-se de peças musicais que se aproximam mas também se afastam da matriz cultural da milonga consolidada historicamente, além de serem indissociáveis da consolidação das indústrias culturais nas sociedades contemporâneas.

Palavras-chave: Dinâmicas culturais, Vitor Ramil, Estética do Frio, Milonga, Etnomusicologia

RESUMEN:

Este trabajo tiene como objetivo comprender las dinámicas culturales de las canciones del compositor Vitor Ramil. Dibujo un recorte de su producción musical después del álbum *Ramilonga- la estética del frío* (1997), cuando una parte de su reflexiones creativas y de identidad fueron parcialmente resueltas, y por ser el comienzo de su carrera como músico independiente. A partir de un diálogo entre Etnomusicología y Estudios Culturales (PELINSKI, 2000) y a través de las etnografías de *performance* (SEEGER, 2008), especialmente investigo las canciones del género milonga, usando las canciones *Deixando o pago* y *Velho Léon e Natália em Coyoacán* como sinécdoque. Trato de hacer frente a los procesos que subyacen a estas canciones, que unen a lo local, global, popular masivo, tradicional y culto y los significados y juicios de valor que las dinámicas de tienen con el compositor y su audiencias. Se concluye que las canciones-milonga de Ramil, cuentan con cambios notables en la escucha en relación con las expectativas del género musical, y se puede entender tales dinámicas en el género musical como una manifestación de procesos socioculturales que atraviesan el continente latinoamericano en las últimas décadas. El trabajo del cantautor, consumido por un mercado más específico de nicho, también está vinculado a concepciones más abiertas, no esencialistas y plurales, de la identidad cultural, especialmente la regional. Son piezas musicales que están cerca, pero ocasionalmente también lejos de la matriz cultural de la milonga consolidada históricamente, y son inseparables de la consolidación de las industrias culturales en las sociedades contemporáneas.

Palabras-clave: Dinámicas Culturales; Vitor Ramil; Estética de lo frío; Milonga, Etnomusicología

ABSTRACT:

This dissertation aims to understand the Brazilian songwriter Vitor Ramil's songs cultural dynamics. I analyzed his musical production from the album *Ramilonga- a estética do frio* to the present days, when some of his creative and identity reflections were partly solved, and because it was the beginning of his career as an independent musician. Taking a dialog between Ethnomusicology and Cultural Studies (PELINSKI, 2000) as a start, and through ethnographies of performance (SEEGER, 2008), I investigate especially the songs of milonga genre, using the songs *Deixando o pago e Velho Léon e Natália em Coyoacán* as a synecdoche. I seek deal underlying songs processes, that articulate local, global, popular-massive, *folk* and erudite, and the meanings and value judgments of such dynamics for the composer and his audiences. It is concluded that Ramil's milonga-songs, which modifications to the expectations of the musical genre are perceptible in listening, can be only fully understood if they are thought of as a manifestation of the socio-cultural macroprocesses that cross the Latin American continent in the last decades. The work of the singer-songwriter, consumed by a more specific niche market, also articulates with a more open, non-essentialist and plural conceptions of cultural identity, especially the regional one. They are musical pieces that approach but also distance themselves from the cultural matrix of the milonga consolidated historically, and are inseparable from the consolidation of the cultural industries in the contemporary societies.

Keywords: Cultural dynamics; Vitor Ramil; Cold Aesthetics; Milonga, Ethnomusicology

Lista de Ilustrações:

Figura 1: Mapa do Rio Grande do Sul.....	30
Figura 2 :Capa do disco <i>Estrela, estrela</i> (1981).....	46
Figura 3: Capa do disco <i>A paixão de V segundo ele próprio</i> (1984).....	48
Figura 4: Capa do disco <i>Tango</i> (1987).....	49
Figura 5: Capa do disco <i>Ramilonga</i> (1997).....	51
Figura 6: Padrão rítmico-melódico da milonga.....	58
Figura 7: Melodia de voz do segundo refrão de <i>Ramilonga</i> , compassos 81-91.....	67
Figura 8: Capa do disco <i>Satolep Sambatown</i> (2007).....	75
Figura 9: Plateia no Salão de Atos da UFRGS.....	80
Figura 10 : Plateia no Palácio Garibaldi.....	80
Figura 11: Fila na espera para o Festival <i>El mapa de todos</i>	81
Figura 12: Plateia no Auditório do Colégio Santa Maria.....	81
Figura 13: Fila para autógrafos no show de Vitor Ramil, no <i>Litercultura</i> , em Curitiba.....	111
Figura 14: Ramil e Moscardini no <i>El mapa de todos</i>	118
Figura 15: Banner da 6ª edição do festival <i>El mapa de todos</i> , em Novembro de 2015.....	118
Figura 16: Detalhe do Banner do festival, destacando as atrações da noite.....	119
Figura 17: Capa do disco <i>Délibáb</i> (2010).....	128
Figura 18: Capa do disco <i>Foi no mês que vem</i> (2013).....	128
Figura 19: Arpejos de violão em <i>Deixando o pago</i> , compassos 9-17.....	129
Figura 20: Parte B de <i>Deixando o pago</i>	130
Figura 21: Primeira estrofe de <i>Deixando o pago</i>	131
Figura 22: Primeira estrofe de <i>Milonga de los morenos</i>	131
Figura 23: Capa do disco <i>Tambong</i> (2000).....	139
Figura 24: Vitor Ramil no festival <i>Litercultura</i>	142
Figura 25: Compassos 18-36 da melodia de <i>Velho León e Natália em Coyoacán</i>	143
Figura 26: Trecho do arpejos de violão em <i>Velho León e Natália em Coyoacán</i>	143
Figura 27: Trecho do Baixo ostinato de <i>Velho León</i> realizado no violão de aço e no baixo acústico.....	144

SUMÁRIO:

INTRODUÇÃO	11
0.1 Culturas urbanas Latino-Americanas.....	13
0.2. Vitor Ramil e a pesquisa acadêmica	19
0.3. Metodologias	24
1. CONTEXTUALIZAÇÃO	29
1.1 História e construção identitária do Rio Grande do Sul - <i>Indo ao Pampa</i>	29
1.2 Biografia de Vitor Ramil - <i>Joquim</i>	41
1.3 Sobre a(s) milonga(s) - <i>Milonga de los Morenos</i>	52
1.3.1 Milonga como gênero musical – <i>Milonga</i>	56
2 .TEORIAS E CONCEITOS.....	65
2.1 Música Popular? Canção urbana, mídias e o mercado – <i>Ramilonga</i>	65
2.2 Globalização, Mundialização e Hibridação – <i>Século XX</i>	83
2.2.1 Hibridação e a World music – <i>Loucos de Cara</i>	94
2.2.2 Críticas à World Music – <i>Querência</i>	96
2.3 Identidade “fria”– <i>A Estética do Frio</i>	100
3. IDENTIDADE E NICHOS CONSUMO DE MÚSICA AO VIVO.....	108
3.1 Identidade latino-americana e Festival <i>El mapa de todos</i> – <i>Semeadura</i>	108
4. AS DINÂMICAS CULTURAIS DAS CANÇÕES.....	121
4.1 Características gerais – <i>Milonga de sete cidades</i>	121
4.2 Milongas “campeiras” – <i>Deixando o pago</i>	127
4.3 Milongas “urbanas” – <i>Velho León e Natália em Coyoacán</i>	138
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS – <i>“Isso tudo é apenas o que meu olho inventa”</i>	148
6. REFERÊNCIAS.....	154
7. ANEXOS.....	168

INTRODUÇÃO

A escolha de estudar as canções de Vitor Ramil partiu de um interesse mais amplo existente desde a época do trabalho de conclusão de curso de minha graduação em música na UFPR. Interesse esse em um contexto contemporâneo da produção musical, em tempos de reconfigurações do mercado da música e de um horizonte criativo aparentemente mais autônomo. Por meio de uma bibliografia interdisciplinar, já naquela época se iniciava uma compreensão da música além da estrutura internalista e suas regras formais e técnicas.

Inquieto com as conclusões talvez equivocadas que havia obtido em minhas primeiras leituras sobre o mercado fonográfico e o universo da música urbana que circula nas mídias, aparentemente corruptora da alta cultura e das tradições autênticas populares, procurei por exemplos que confundissem as categorias culturais frequentemente entendidas como estanques. Lembrei-me de Vitor Ramil, cujas canções conheci no início de minha adolescência e que me despertavam a curiosidade justamente por terem elementos do que se convencionou chamar de tradição da região onde nasci e cresci, da cultura *pop* urbana que eu mesmo como jovem do interior do estado do Rio Grande do Sul tinha intimidade e por fim algo daquela música dita culta que eu, como músico sem formação em conservatório, só iria compreender com maior profundidade na universidade. Portanto, suspeitava que as relações entre esses campos eram mais complexas do que o mero antagonismo, embora eu permanecesse com algumas questões. Seria essa música híbrida feita por Ramil uma “subversão” das tradições “autênticas” gaúchas? Quais implicações trariam em termos de identidade as inovações propostas pelo compositor dentro do gênero musical milonga?

Compreendendo esses fatores como de alguma forma relacionados e curioso para compreender essas dinâmicas, encontrei nas leituras de Alan Merriam (1964) alguns esclarecimentos iniciais na etnomusicologia, disciplina que busca entender a música sob a ótica da cultura e além de seus aspectos técnicos e formais. A música, nesta perspectiva culturalista, é um dos fatores que auxiliam a explicar e até organizar o comportamento das pessoas. Sendo assim, a música popular, ainda que não seja tão notável por rupturas ou reconhecimentos artísticos principalmente por parte dos acadêmicos de música, constitui um segmento tão importante quanto a música erudita ou o que é por vezes entendido por folclore. Ainda que seu desenvolvimento esteja intimamente ligado às indústrias da música e frequentemente relacionada

a preservação da hegemonia, hoje se pode dizer que “nem toda a assimilação do hegemônico pelo subalterno é signo de submissão, assim como a mera recusa não o é de resistência, e que nem tudo que vem ‘de cima’ são valores da classe dominante, pois há coisas que, vindo de lá, respondem a outras lógicas que não são as de dominação” (MARTIN-BARBERO, 2013, p.114) .

Néstor García Canclini, antropólogo argentino radicado no México, reitera esse ponto de vista, quando afirma que “deve-se dar um voto de confiança aos consumidores, pois eles são menos ingênuos do que acreditamos” (2012, p.8). Sob tais premissas, faz-se necessário estudar e compreender o que o etnomusicólogo Alberto Ikeda entende por “música popular urbana” (2000, p.1). Música essa que deriva da concepção de música popular de Tinhorão (1974), que aponta que esta encontra-se em alguns aspectos em “oposição à música folclórica (de autor desconhecido, transmitida oralmente de geração à geração) (1974, p. 5). Diferencia-se da última pois é “composta por autores conhecidos e divulgada por meios gráficos, como as partituras, ou através da gravação de discos, fitas, filmes ou vídeo-tapes” (*ibidem*).

Mais especificamente, o presente trabalho trata da forma canção, isto é, “estrutura musical que tenha letra e melodia sendo essas inseparáveis na concepção deste conceito” (VILELA, 2014, p. 110). Esse desdobramento da música popular foi notoriamente considerado pela Escola de Frankfurt como um mero produto standardizado e massificador e mais tarde por outros estudiosos uma ferramenta de dissolução das identidades regionais e nacionais, em prol de um público consumidor homogêneo, passivo e alinhado com o que a indústria cultural impunha. Entendo que a influência dessa perspectiva seja o principal motivo da carência de estudos sobre essas expressões musicais por parte dos pesquisadores-músicos.

No entanto, trabalhos que visam derrubar ou minimizar as barreiras entre os campos musicais e a redefinição da abrangência de objetos musicais passíveis de um estudo acadêmico vêm sendo realizados há vários anos. Destacam-se etnomusicólogos como John Blacking e o supracitado Alan Merriam. O primeiro apontava que independentemente de sua origem, a música exerce funções na vida social. Portanto, nesse sentido não haveriam diferenças significativas entre "*Black Music, Country, Rock, Pop, Óperas, música sinfônica, ou cantochão.*" (1974, p.32). Em outro texto, Blacking (2007) vai além, afirmando que equipamentos de gravação já de sua época aboliram o que era visto como diferenças essenciais entre músicas escritas e não-escritas, e entre músicas ‘artística’, popular” e ‘folclórica’ (p.201). Já Merriam (1964), sem fazer distinções, entendia que a música é um padrão socialmente aceito de sons, sendo assim parte de um contexto

maior do comportamento humano. Ambos no intuito de ampliar a abordagem investigativa da música, voltam seus interesses para fora da música erudita ocidental e dão passos importantes rumo a uma análise mais multifacetada e despida de etnocentrismo.

Ainda em relação a erosão de barreiras que separam esses campos musicais, também são notáveis as pesquisas voltadas para o contexto latino-americano, que demonstram que “o culto e o popular podem sintetizar-se na cultura massiva, nos prazeres do consumo que eles, sem culpa nem prevenções, inserem no cotidiano como atividades plenamente justificadas” (GARCÍA-CANCLINI, 2008a, p.16). E aqui pode-se entender tanto o popular construído e exaltado por entidades nacionais, quanto o peculiar e folclórico de cada região. Processos de hibridações, que abrangem sincretismos, apropriações, e outras articulações são alguns dos exemplos do quanto essas três esferas podem se relacionar e produzir frutos assimilados ou não pelas indústrias do entretenimento, que de fato ainda possuem o maior peso e alcance.

0.1 Culturas urbanas Latino-Americanas

A despeito de Néstor García Canclini ser um antropólogo e não um etnomusicólogo e portanto suas pesquisas não possuírem um foco específico para a música, o autor afirma que “talvez a música seja o ambiente onde mais veloz e radicalmente estão sendo reformulados os conceitos de local, nacional e global.” (2008a, p. 62). O que contraria parte do ponto de vista de Alan Merriam. O etnomusicólogo indicava que a música era considerada um dos elementos mais estáveis de uma cultura, embora ele entendesse a cultura como dinâmica, e que esses processos inevitavelmente interfeririam na música (1964, p.304). Portanto, muitas das teses e conceitos do antropólogo argentino são importantes para se compreender processos socioculturais que ocorrem na música feita na América Latina atualmente e as dinâmicas na cultura apontadas por Merriam. Entendo também que as ideias de García-Canclini fornecem pontos de partida e intersecções com outros autores também abordados nesta pesquisa.

Hibridação, por exemplo, é um conceito recorrente ao se pesquisar processos culturais das últimas décadas. O supracitado García-Canclini é um dos autores mais notórios no uso do termo. Ele entende por hibridação “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (2008a, p.XIX). No entanto, apesar de sugerir uma combinação sem conflitos, é necessário

esclarecer que o termo "não é sinônimo de fusão sem contradições, mas, sim, que pode ajudar a dar conta de formas particulares de conflito geradas na interculturalidade recente" (*ibidem*, p.18).

Interculturalidade essa que após o uso do conceito de hibridação por García Canclini a partir dos anos de 1990, é acionada para compreender de maneira mais ampla a contemporaneidade latino-americana globalizada. Em recentes trabalhos e declarações, o antropólogo argentino afirma que “vemos que os processos de hibridação são uma das modalidades de interculturalidade, mas a noção de interculturalidade é mais abrangente, inclui outras relações entre as culturas, intercâmbios e às vezes conflitos. “(GARCÍA-CANCLINI, 2008*d*). Em uma conferência em 2012, o autor afirma que para as ciências sociais, a cultura não seria mais o sujeito central e sim a interculturalidade (*idem*, p.1). No entanto, sua preocupação é oferecer condições reais de convivência entre diferenças já que grandes empresas do entretenimento “não veem a globalização como a interligação de diferentes mas sim como concentração expansiva de culturas hegemônicas e versões estilizadas de alteridade, e somente daquelas que podem aparecer reconciliadas ou que convém estigmatizar”(*ibidem*, p.6).

Ainda sobre as teses defendidas por García-Canclini, Fabrício Silveira (2013) destaca as práticas de *descoleção*. Tais *descoleções* apresentadas García-Canclini, ajudariam a definir a cultura popular urbana contemporânea da América Latina, já que que esta não poderia mais ser compreendida em função de noções como ‘culto’, ‘popular’ e ‘massivo’ apenas. Pois para ser reconhecida assim, a cultura teria de implicar “o reconhecimento de coleções ou repertórios especializados, autodefinidos, seja da arte culta, seja das manifestações folclóricas (*folk*)” (p.32). E a cultura popular urbana, de algum modo, seria a agonia das coleções estáveis.

Também são notórias as reflexões a respeito de dinâmicas culturais relativas a fusões, conflitivas ou não, de autores como Peter Burke (2013) e Herom Vargas (2007a). Ambos se utilizam do termo hibridismo e não hibridação ou interculturalidade como García Canclini. O primeiro, historiador britânico, fornece uma visão geral do estado atual das discussões sobre a globalização da cultura. Para Burke, o processo de hibridismo “é especialmente evidente no campo da música, onde encontramos formas híbridas e gêneros como o jazz, reggae” e que “novas tecnologias, tais como a mesa de mixagem, facilitaram este tipo de hibridação” (2013 , p.64). O historiador também destaca os conflitos decorrentes desses choques de culturas resultantes da globalização, exemplificando que a música dos africanos percorre o mundo muito mais do que os próprios indivíduos africanos, por exemplo. Ou seja, nem todos se beneficiam da

proximidade de culturas propiciadas pela globalização e avanços tecnológicos relacionados aos meios de comunicação. Ao longo de seu texto, Burke cita desde Oswald de Andrade, autor do Manifesto Antropófago em 1928 até a cantora de funk Fernanda Abreu, passando por menções ao caráter híbrido da Bossa Nova, além do trabalho de Caetano Veloso e Gilberto Gil, estes últimos influências assumidas de Vitor Ramil.

Já Herom Vargas, pesquisador brasileiro também notório pelo uso do termo hibridismo, utiliza este conceito para descrever processos de mistura na cultura, sobretudo na música latino-americana. Seu trabalho *Hibridismos Musicais de Chico Science & Nação Zumbi*, publicado em 2007, tem como estudo de caso músicos pernambucanos contemporâneos de Vitor Ramil. Assim como o cantautor pelotense, a banda pernambucana também conceituou o seu trabalho através da mescla com gêneros regionais, articulando elementos de procedências culturais variadas. Aproveitando o caráter de fusão de seu objeto, Vargas (2007a e 2007b) inicia uma discussão a respeito do hibridismo e a música no continente latino-americano, apresentando aspectos comuns manifestações musicais de todo o continente, destacando esse caráter de contato, ora harmônico, ora conflituoso de nossa cultura.

Vargas (2007a) busca em primeiro lugar enfatizar o caráter híbrido das culturas europeias colonizadoras da América Latina, que há muito tempo já não eram homogêneas, havendo trocas culturais principalmente com povos árabes antes mesmo de chegarem à América. O pesquisador faz uma importante consideração sobre a cultura e principalmente a música popular, questionando a eficácia de analisa-las sob a ótica binária e opositiva normalmente utilizada no pensamento ocidental:

A equação genérica da inclusão/exclusão, que aqui se encontrará revestida pelas dualidades nacional/estrangeiro, tradicional/experimental, puro/impuro, autêntico/bastardo, civilização/barbárie (sendo sempre o primeiro termo referente à inclusão ortodoxa nos padrões de tradição em questão e o segundo, a negação imediata desse padrão; formas potencializadas do esquema sim/não), não pode ter como escopo a análise de muitos produtos culturais e comunicacionais latino-americanos (em especial a música popular) porque não consegue dar conta das várias e criativas soluções híbridas inseridas no espaço que divide esses polos opostos (p.201)

Portanto, mesmo quando entendemos a música de Vitor Ramil como música popular urbana, na verdade soa como uma definição muito reducionista do que ela realmente é, já que ela possui elementos do que é considerado rural em sua região, bem como do que também não é entendido como popular. Ao longo da dissertação serão apresentadas algumas de suas diversas influências, e apesar de haverem casos em que não se é possível precisar onde elas exatamente se

encontram, ao menos é evidente a amálgama de referências do músico, assimiladas por semelhança ou mesmo mediando elementos aparentemente conflitantes individualmente.

De qualquer forma, ao investigar processos e padrões comuns na música latino-americana, é possível encontrar aspectos presentes em diversas manifestações musicais do continente. Aspectos que em maior ou menor grau resistem a esses processos ou mesmo são capazes de modificar o que supostamente deveria dissolvê-los. Haveriam também motivos recorrentes de desestabilizações, principalmente rítmicas, que esses elementos causaram na música ocidental trazida pelos europeus. Segundo Vargas, essas figuras:

foram entendidas pelos ocidentais como uma ‘mistura’ de métricas binárias e ternárias (respectivamente, células de dois e três pulsos – ou tempos) dentro de ciclos com um total de pulsos pares. Por exemplo, um ciclo composto por duas células com três pulsos cada (duas colcheias pontuadas) e uma com dois (uma colcheia), totalizando oito pulsos (...) os acentos são deslocados para os de número 1, 4 e 7, produzindo um rompimento na simetria e na regularidade (2007a, p. 210-211)

Esse ciclo chamado de *tresillo* pelos cubanos é “característica das músicas do Caribe, apesar de ser encontrada em vários gêneros do continente influenciados pelos sons africanos.” (*ibidem*, p.211). Dentre estes, pode-se destacar a milonga, gênero matriz de boa parte da obra de Vitor Ramil e que abordarei com maior profundidade na seção 1.3 da dissertação. Muitas vezes, as hibridizações que ocorrem nas canções de compositor dissolvem diversos outros elementos que caracterizariam a milonga, como harmonia, melodia, organologia etc. No entanto, ainda é possível perceber o ciclo rítmico subjazendo o ritmo dos temas, embora haja variações em termos de andamento, arranjo, harmonia e outros elementos sonoros.

E embora essa dissolução possa levantar debates a respeito da preservação dos gêneros musicais, Vargas (2007a) desconstrói a ideia de conservações da pureza de algumas iniciativas tradicionalistas da América Latina. Ele acredita que estas desconsideram o caráter mestiço das manifestações das quais procuram preservar, híbrido a ponto não se poder saber suas origens. Segundo o autor:

muitas vezes, sendo músicas antigas, são tratadas como manifestações tradicionais, folclóricas, porque puras ou mais próximas das possíveis raízes rítmico-poéticas da região ou país. Essas análises tendem a transformá-las em músicas de representação nacional porque, aparentemente, não incorporaram muitos elementos externos, e mantiveram nas aparências alguns traços de pureza e essência indicadores das prováveis origens. (p.228)

Para Vargas, esses “gêneros são forçadamente tornados clássicos.” (*ibidem*). Além do mais, na contemporaneidade, as fusões, conflituosas ou não, seguem a todo instante,

principalmente nos grandes centros urbanos. Logo, tentar manter uma essência intocável é um esforço vão. Ou seja, “cai por terra o debate conservador em torno da *autenticidade* nas manifestações musicais – obras e gêneros que mais se mantêm em estado perene e ancestral.” (p. 229, grifo do autor)

Ao pensar as consequências das dinâmicas de mesclas culturais em relação à identidade cultural, principalmente como algo vinculado a uma tradição imutável, García-Canclini (2008a) aponta que estes processos costumam deslocar as identidades, sobretudo nacionais, que costumavam ser estabelecidas. Nesse ponto, além de seus pressupostos influenciarem Vargas (2007), também encontram eco em Stuart Hall, sociólogo pertencente à escola dos Estudos Culturais de Birmingham. Hall (2006) traz considerações importantes sobre o conceito da identidade nas últimas décadas apontando que uma das consequências da globalização sobre as identidades culturais nacionais é que estariam se desintegrando. Em contrapartida, outras identidades particularistas ou novas identidades híbridas ganham espaço, de certa forma servindo como resistência à globalização.

O também sociológico Michel Nicolau Netto complementa que as identidades restritas são operacionalizadas em produtos culturais, ou seja, estão se "relacionando aos outros modos indentitários" como o nacional e o mundial (2009, p.124). Netto, diferente de Vargas (2007), acredita que "autenticidade não se altera, mas se desvincula da ideia de pureza, o que não necessariamente é visto como algo negativo, também encontrando seu campo de produção" (*idem*). Dessa forma “os artistas usam as tecnologias avançadas e ao mesmo tempo olham para o passado no qual buscam certa densidade histórica ou estímulos para imaginar.” (GARCÍA-CANCLINI, 2008b, p. 353).

Merriam (1964) já afirmara que a velocidade das dinâmicas culturais nas músicas são maiores em sociedades que valorizam mais o compositor individual do que uma fonte sobre-humana fixa. A busca por mudanças nesse caso, consciente ou não, é essencialmente por uma música diferenciada em relação a grande quantidade de produtos culturais massificados, já que essas identidades relacionadas ao passado e/ou ao folclore funcionariam como “símbolos a serem trabalhados em torno das imagens dos artistas” (NETTO, 2009, p.184). Isso quer dizer basicamente que o público e os artistas que apontam suas preferências para essas direções almejam o que Morelli chama de “valor honorífico” (MORELLI, 2009, p. 168). Sendo esse valor o que daria prestígio a um artista, entendendo que “ter prestígio significaria ter um trabalho

‘cultural’ e não tê-lo seria realizar um trabalho puramente ‘comercial’, ou seja, “puramente para agradar o consumidor” (*ibidem*, p.172). Mesmo que esse prestígio signifique apenas um diferencial de mercado, já que “em sociedades modernas e democráticas, onde não há superioridade de sangue nem títulos de nobreza, o consumo se torna uma área fundamental para instaurar e comunicar as diferenças” (GARCÍA-CANCLINI, 2008, p.36). Ramil demonstrara ter preocupação semelhante, ao afirmar que chegou a mudar o nome do álbum que se chamaria *Sapatos em Copacabana* para *Tango* (1987), ao perceber que o primeiro nome pareceria mais vendável:

Fui conservador, fiquei com medo de dar esse nome, pensei, ‘bah!, o que vão dizer de mim em Porto Alegre?’ Que eu me vendera. Porque quando eu era guri ouvia muito que meus irmãos, tendo ido morar no Rio, tinham se vendido, e isso me marcou. (RAMIL, 2013, p. 29)

E sendo um conjunto de processos que ocorrem em diversos contextos, percebe-se que estamos repletos de exemplos na música latino-americana, conforme citamos brevemente acima. Também fica evidente que Vitor Ramil possui esse caráter intercultural em suas canções e em sua maneira de reconverter um conjunto de saberes e técnicas para reinseri-los novas condições de produção e mercado, cuja parte de sua trajetória será investigada na presente pesquisa. O nome do álbum que dá início à fase mais recente de sua trajetória já denota o seu caráter híbrido, uma vez que é a combinação da palavra milonga, gênero-matriz das composições deste trabalho e de boa parte de sua produção musical a partir dali, e o sobrenome do compositor: Ramil. Herom Vargas aponta que a canção popular, com essa dinâmica combinatória torna “difícil, inclusive, definir gêneros”, gerando até mesmo o uso de “nomes compostos para designar um novo-tipo de música” (2007a, p.225). Ou seja ciente de que sua canção não era um milonga “pura”, Ramil nomeou a canção-título do álbum *Ramilonga* (1997) indicando que a música feita era um trabalho experimental, que possuía outras influências e idiossincrasias do compositor. Algo que ele deixou mais explícito quando apontara que “a milonga por si só me satisfaria como expressão musical. Mas com toda a informação que tenho, não me satisfaço só com milongas, me satisfaço com essa apreensão de tudo.” (RUBIRA, 2015, p. 142-143). Afirmação que se torna mais evidente nos discos seguintes, *Tambong* (2000), *Longes* (2004), *Satolep Sambatown* (2007) e *Délibab* (2010) e a coletânea *Foi no mês que vem* (2013).

No entanto, o impacto das ideias do ensaio *A estética do frio* no trabalho de Vitor Ramil normalmente é destacado quando se fala no cantor-compositor, e esse disco que carrega o nome do ensaio no subtítulo muitas vezes entendido até como um marco zero em sua trajetória:

Até hoje [2012], quando as pessoas comentam que tenho um estilo próprio, sei que elas estão pensando no *Ramilonga* e no que veio depois, não nos discos anteriores (RAMIL, 2013,p.39)

Mas como se deram as dinâmicas que permitiram essa individuação criativa? Procurando responder essa pergunta, entendo que Ramil construiu uma trajetória “sólida e independente, baseada no seu universo regional e sua forma de compor, produzir e dirigir sua carreira” (TAUBKIN, 2011, p.113). Penso que para compreender tais dinâmicas de mesclas em suas canções, entendo ser importante não somente entender a trajetória do artista e as os temas em si, mas também o contexto em que estes se inserem.

0.2. Vitor Ramil e a pesquisa acadêmica

Entende-se aqui como as canções-objeto deste trabalho sua produção a partir de *Ramilonga* – *a estética do frio*, em 1997. A partir desse marco, investiguei o que seria um projeto do artista que passa tanto pelo caráter intercultural das canções quanto pela sua atuação como músico independente. Suas inquietações como artista, que se sentia tolhido no esquema de grandes gravadoras brasileiras nos anos de 1980, somadas a reflexões a respeito do estereótipo de brasileiro e de gaúcho, levaram-no a escrever um ensaio com o nome de *A Estética do Frio* em 1992. Mas foi somente a partir de 1997 que Ramil apresentou um álbum contendo o nome do ensaio no subtítulo. O disco *Ramilonga – a estética do frio*, procurava por meio das canções expressar a visão do artista frente às inquietações criativas e identitárias de anos anteriores.

Investiguei sobretudo as canções do gênero milonga feitas a partir desse marco, mediante uma perspectiva que vise descobrir como ocorrem dinâmicas culturais a respeito de a) convergência de influências criativas e b) significados e juízos de valor subjacentes a tais dinâmicas para o compositor e seu público. Para estas tarefas, procurei identificar alguns dos processos na feitura de suas canções deste período (1997-2013), não somente em termos de regras formais e estruturas musicais, mas também de processos sócio-culturais, como desterritorializações, hibridações, e outras apropriações que deslocam concepções de identidades essencialistas. Na impossibilidade de analisar todas as canções de Ramil, destaquei como

sinédoque duas canções do seu repertório dentro deste recorte de trajetória: *Deixando o pago e Velho Léon e Natália em Coyoacán*. Tomando as duas canções como observáveis, entendo a milonga como uma espécie de núcleo ou eixo, no qual o compositor se aproxima ou se afasta conforme a canção das expectativas musicais e extramusicais do gênero musical.

Evidentemente a ideia de pesquisar um recorte da trajetória criativa de Ramil não tem se apresentado isoladamente. No prefácio do recente livro de Luís Rubira, *Nascer leva tempo* (2015) o escritor e doutor em letras Luís Augusto Fischer afirma que Vitor Ramil, por meio de sua música e produção literária conseguiu “em sua obra sintetizar tensões, questões, problemas, dilemas culturalmente relevantes, de proa, alguns dos quais nem eram visíveis antes de sua obra se articular, e que receberam nela uma abordagem esteticamente preciosa, reconhecida já em seu próprio tempo.” (p.9). Além disso, ressalta a dimensão, sobretudo regional, quando aponta que o trabalho de Ramil é conhecido “diretamente, em experiência sensível, imediata, por qualquer um que estado vivo, respirando e pensando, nas últimas três décadas, no Rio grande do sul”(idem). Fischer ainda conclui que esta obra “ombreia em importância com a de Simões Lopes Neto, Érico Veríssimo, Dyonélio Machado, Lupicínio Rodrigues, Mário Quintana, Iberê Camargo”(p.10). O reconhecimento de público, ou mesmo de crítica, em alguns casos não significa garantia de aspectos problemáticos na obra de um compositor a serem estudados, já que podem ser motivados por razões e interesses que não necessariamente convergem com problemas de pesquisa. Contudo, é importante destacar que ainda que Ramil esteja em plena atividade, já são notórias algumas investigações a respeito de sua produção, tanto literária quanto musical. No caso da já citada do filósofo Luís Rubira, ele procura abarcar ambas produções, no entanto com um recorte a respeito da trajetória do escritor-compositor diferente tanto temporal quanto epistemológico da nossa proposta. Através de um ensaio, Rubira evita o rigor metodológico e segundo Fischer “é meio relato, meio biografia estética.”(p.11)

Também deve-se destacar os trabalhos acadêmicos relacionados ao Vitor Ramil. Partindo principalmente de seus dois romances *Pequod* (1995) e *Satolep* (2008), e o ensaio em que conceitua sua *estética do frio* (2004), é possível encontrar dissertações desde uma perspectiva de um arquiteto, como no caso de Luzzardi (2007), ou mesmo em Letras, como nos trabalhos de Pereira (2001) e Côrrea (2013). Todas apresentando investigações científicas partindo da produção literária de Ramil. Para esta presente pesquisa, no entanto, apenas o ensaio *A estética do frio* tem uma importância direta. Pois é nele que o compositor conceitua, ainda que de maneira

aberta, seu trabalho posterior principalmente com as canções, tornando-se uma espécie de fio condutor de seus discos principalmente desde a primeira versão do ensaio, publicada em 1992.

Tendo como objeto as canções, há de se destacar a dissertação Marcos Miraballes Sosa, *A milonga no redemoinho da canção popular* (2012) e *Por uma geografia da música*, de Lucas Manassi Panitz (2010). A primeira, aproveitando do caráter híbrido da canção popular, no sentido de convergir letra e música, procura compreender a apropriação da forma milonga através do estudo das letras. Estudo esse que, assim como a tese do historiador Vitor Oliveira, *Milonga para que el tempo vaya borrando fronteras* (2015), se estendem aos temas de outros cancionistas, estabelecendo outros recortes de amostragem em termos de escolhas de canções.

Já *Por uma geografia da música* trata de cantautores de uma perspectiva da geografia cultural, aproximando a música e o espaço. Panitz (2010) associa Ramil a outros compositores do espaço platino, como Kevin Johanssen, Pablo Grijnot, os irmãos Jorge e Daniel Drexler, Marcelo Delacroix, Ana Prada, Arthur de Faria e outros. O geógrafo procura demonstrar aspectos comuns entre esses artistas três países da região, que também como (e muitas vezes por influência de) Vitor Ramil se utilizam de matrizes locais para compor, destacando essa relação entre música, espaço, território e paisagem. Sua dissertação inspirou o argumento de um recente documentário chamado *A Linha Fria do Horizonte* (2014).

Portanto, pode-se perceber que existe um interesse de outras áreas de conhecimento tanto na produção literária quanto musical de Ramil, que iniciou sua trajetória bastante jovem, tendo já início há mais de três décadas. Por questões de recorte, o interesse em minha investigação é estritamente relacionado à trajetória musical a partir do final dos anos 90 até a atualidade. Assim como Luís Rubira, acredito que “muito resta a ser dito sobre a obra de Vitor Ramil, dele enquanto artista, e sobre suas concepções - sobretudo com referencia ao ensaio e ao livro que norteiam sua linguagem: *A estética do frio*” (2015, p.251).

As dissertações e teses relativas à música de Ramil, mesmo quando procuram demonstrar seu caráter intercultural de suas canções através de abordagem interdisciplinar, tomam como objeto as letras como no caso de Sosa (2012) ou mesmo de uma possível relação sinestésica ou metafórica com o espaço em que ele vive, como no caso de Panitz (2010). Por serem de campos do conhecimento diferentes e consequentemente terem outros referenciais teóricos, acreditamos que deixam questões que procuramos responder, além de carecerem de aproximações (etno)musicológicas. Mas poderia a etnomusicologia investigar as canções de Ramil?

Acredito que a etnomusicologia ofereça essa possibilidade investigativa já que autores como Pelinski (1998) e Berger (2008) destacam a abrangência de objetos que a disciplina cobre, sendo em suma sendo todas as músicas do mundo. A função do etnomusicólogo é compreender a música da mesma maneira que as pessoas envolvidas, sem necessariamente emitir juízos críticos de valor. E a despeito da ainda existente tricotomia entre a música erudita ocidental, a música popular tradicional e a música popular urbana, na qual os estudos acadêmicos por parte dos pesquisadores-músicos privilegiam as duas primeiras, os etnomusicólogos brasileiros como Elizabeth Travassos (2005) Alberto Ikeda (2000) apontam o crescente, ainda que incipiente número de pesquisas a respeito ao terceiro tipo de objeto. A primeira destaca que:

“embora a maioria das teses e dissertações em etnomusicologia trate de temas que poderiam figurar numa publicação de folclore musical (...) Pesquisadores identificados com a etnomusicologia têm sido atraídos também por fenômenos indissociáveis do modo de vida nas urbes contemporâneas – hip hop, funk, rap, rock, música eletrônica - , temas que escapam ao cânone da música popular brasileira construído em torno do choro, samba e MPB” (TRAVASSOS , p. 102)

Já Alberto Ikeda critica o desinteresse por parte dos pesquisadores-músicos na música popular urbana, o que leva a uma defasagem da compreensão da “dinâmica de suas transformações contemporâneas”(p. 4). Para a compreensão dessas dinâmicas, o etnomusicólogo sugere uma abordagem interdisciplinar, inter-departamentar e que procure equilibrar o intrínseco e o extrínseco. Ikeda ainda afirma que as sociedades contemporâneas, híbridas culturalmente, necessitam de “novos olhares” e “instrumentos de ação” para dar conta dessa realidade (p. 6). Portanto, minha abordagem será interdisciplinar, uma vez que a música popular já possui importantes estudos em outras áreas. Penso que na realidade retomo um diálogo entre a Etnomusicologia e os estudos em música popular (*Popular music studies*, na literatura anglófona). Hesmondhalgh e Negus (2002) mencionam a contribuição para o estudo da música popular por parte de etnomusicólogos “dissidentes” como John Blacking “que prestavam atenção ao amplo escopo da experiência musical dentro de sociedades históricas e contemporâneas” (p.3). Ainda de acordo com os autores, os etnomusicólogos:

A partir de 1970, começaram a prestar muito mais atenção à música popular urbana, não apenas nas configurações ‘não-ocidentais’, que eram tradicionalmente o foco da etnomusicologia, mas também nas sociedades industriais ‘avançadas’. Muitos escritores estavam dispostos a evitar o funcionalismo implícito dominante na etnomusicologia, que tendiam a assumir o papel da música na manutenção da coesão das sociedades. Em vez disso, chamaram a atenção para os conflitos, e os caminhos em que músicas populares podem desafiar características dominantes das sociedades em que são praticadas. A nova etnomusicologia produziu alguns estudos significativos na análise da música popular,

combinando tratamento de som musical e do contexto social em particular, sociedades e gêneros. (HESMONDHALGH e NEGUS, 2002, p. 5)

Na realidade, a Etnomusicologia possui contatos com outros campos do conhecimento desde sua gênese no século XIX. Especificamente, minha pesquisa procurou se alinhar com os já citados estudos em música popular, que estão dentro dos Estudos Culturais, também convergentes com a etnomusicologia conforme aponta Pelinski (1998 e 2000). Dos autores dessa última abordagem teórica, destacamos García Canclini, que propõe analisar as culturas “com as ferramentas das disciplinas que as estudam separadamente: a história da arte e a literatura que se ocupam do ‘culto’; o folclore e a antropologia, consagrados ao popular; os trabalhos sobre comunicação, especializados na cultura massiva.” (2008a, p.19). Segundo o autor, “precisamos de ciências sociais nômades, capazes de circular pelas escadas que ligam esses pavimentos” (*idem*). Para o antropólogo, a velha tendência acadêmica a sacralizar saberes compartimentados é uma das limitações do trabalho científico. Embora o autor reconheça a possibilidade de críticas que entendem que os adeptos da interdisciplinaridade emprestam sem rigor fragmentos de saberes de diferentes ciências, “as vezes dar uma fuçada em diferentes áreas pode ser um recurso para não se desorientar” (2016, p.40). Para o antropólogo, a transdisciplinaridade busca caminhos que “admitem a insuficiência da própria área” e ao se reunir com pesquisadores “de outros departamentos reformulam suas perguntas” (p.43). O pensamento transdisciplinar parte de pesquisadores sem formação dogmática, que levam a sério os dados de pesquisas de várias disciplinas, e vem se mostrando mais necessário em virtude da hibridação nos processos culturais contemporâneos.

Autores da etnomusicologia também entendem que por mais que o interesse da disciplina num primeiro momento fosse somente o que estava fora da esfera da música ocidental, são inevitáveis dinâmicas culturais dentro dos gêneros musicais, mesmo entre os que folcloristas e alguns etnomusicólogos procuram preservar. Alan Merriam, por exemplo, afirma que “não importa os esforços em retardar ou impedir, a mudança sempre ocorre” (1964, p.309). E essa mudança pode ser tanto interna, que ele entende por inovação (e cita o empréstimo cultural como um exemplo), quanto externa. E ao enfatizar a importância de se estudar os processos de mudança, ele entende que “o desafio da etnomusicologia hoje reside não tanto em entender o que foi feito no passado quanto acender um caminho no futuro rumo a uma melhor compreensão do estudo da música na cultura” (*idem* p.319). E uma vez que este trabalho visa investigar processos,

é importante destacar que “todo comportamento musical está estruturado, quer em relação a processos psicológicos, sociológicos, culturais, ou puramente musicais, e é a tarefa do etnomusicólogo identificar todos os processos que são relevantes para uma explicação do som musical.”(BLACKING, 1974, p.17).

Merriam (1964) garante que a Etnomusicologia se ocupa não só da preservação, mas também do estudo de mudanças e inovações, e que deve se entender não somente o som musical em si mas também comportamento que subjaz essa música. E uma vez que a abordagem desta pesquisa se refere a aspectos da música e fenômenos de dinâmicas que levam a constantes mudanças culturais, é justo afirmar que se trata aqui de um estudo etnomusicológico. E mesmo que essas músicas possam ser simples do ponto de vista formal e técnico, é importante lembrar que para Blacking (1974) o número maior ou menor de notas musicais, indica apenas diferença e não uma relação diretamente proporcional de qualidade. Para o autor, na aparente simplicidade técnica pode subjazer uma complexidade em que uma “simples” canção *folk* pode possuir mais valor humano do que uma “complexa” sinfonia. (p.116).

Pelo já citado caráter interdisciplinar, pela intenção de compreender a música dentro de um contexto sócio-cultural, que visa investigar além de um recorte puramente formalista e pela tentativa de imersão no trabalho e trajetória do compositor lançando mediante idas a campo, entrevistas e aprendizado das canções, pode-se dizer que este trabalho possui caráter etnomusicológico. Mesmo que o seu objeto pareça heterodoxo, por não se tratar de uma música popular pré-industrial, e que se trate aqui do trabalho de apenas um compositor e não de uma comunidade específica.

0.3. Metodologias

Para o Etnomusicólogo argentino Ramon Pelinski (1998), a etnomusicologia em si não existe. O que existe são pesquisadores procurando compreender a música como prática humana que fazem reflexões pessoais e falam somente em seu próprio nome. No entanto, o autor apresenta o conceito de etnomusicologia mais aceito entre as instituições que é o da música moldada pela cultura, portanto indissociável desta. Conceito esse consolidado por autores como Merriam (1964) e Blacking (1974), que acreditavam que o estudo da música deve ser indissociável de seu contexto sócio-cultural, tanto dentro de um sistema, quanto exercendo um papel primário na imaginação de realidades sociais. Ou seja, englobando dessa forma a “música

em si”, seus agentes, comportamentos, instrumentos, valores e inter-relações, bem como outros domínios da vida social. Portanto, o extramusical surge como fator importante para explicar a música junto do estudo do objeto sonoro.

E para compreender essa série de fatores, Pelinski (1998) destaca a necessidade do trabalho de campo para assegurar a fundação empírica das afirmações bem como a compreensão da música como um evento cultural total. Em meu trabalho, convoco Anthony Seeger (2008) e sua etnografia da música, ou melhor, das *performances* das canções. As performances, passíveis de terem seus participantes e interações sistematicamente analisados, trazem um som resultante e questões sobre o evento que o etnógrafo deve manter mente. Tal qual um jornalista, o pesquisador pode começar perguntando a si e aos participantes “*quem* está envolvido, *onde e quando* acontece, *o que, como e por que* está sendo executado e *quais* os seus efeitos sobre os *performers* e a audiência” (SEEGGER, 2008, p. 253, grifo do autor). Segundo Seeger, essas questões ocorrem mesmo em performances musicais em pequenos espaços como clubes noturnos, bares, etc. Dessa forma, o pesquisador pode observar o público e seu agrupamento em categorias como sexo, etnia, idade, vestuário, atitudes e comportamentos. Estas informações em si podem não fazer sentido, mas para o etnomusicólogo constroem sistemas com outras categorias de pessoa, tempo e lugar. Entretanto, o pesquisador deve manter em mente que a relação entre os sistemas de categorias entre pessoas, espaços e tipos musicais não são estanques, ou mutualmente excludentes.

De qualquer forma, nessa etnografia a descrição vai além do registro de sons, pois procura entender “como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos” (p. 239). Em suma, é a manifestação escrita da maneira que os indivíduos fazem música. Mais importante do que a transcrição dos sons, “ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos” (*ibidem*). No momento da apresentação, Seeger (2008) destaca a relação estabelecida entre público e músicos executantes e sua atmosfera emocional. O pesquisador recomenda a interação do etnomusicólogo com o público próximo, não se furtando de realizar perguntas sobre o evento. Logo será possível descobrir padrões de pessoas, de espaços e horários de performance, tipos de músicas relacionados a estes, ou mesmo multiplicidade de gostos das audiências ou transições de gêneros musicais nos espaços. Por fim, o etnomusicólogo conclui que “para entender os efeitos da música sobre uma audiência é necessário entender de que maneira as performances afetam tanto os *performers* quanto a audiência” (p.244).

Pautando-me nas ponderações de Seeger (2008), me fiz presente em quatro apresentações de Vitor Ramil: No teatro Feevale, no dia 18 de junho de 2015, em Novo Hamburgo-RS; no salão de atos do Colégio Marista em Santa Maria – RS, no dia 12 de setembro de 2015; no salão de atos da UFRGS, no dia 13 de novembro de 2015 em Porto Alegre e por fim no Palácio Garibaldi, em 28 de agosto de 2016 em Curitiba. Os dois primeiros shows foram apresentados como eventos de divulgação do último disco de Ramil até então, *Foi no mês que vem* (2013). O show no salão de atos da UFRGS fazia parte da sexta edição do festival de integração cultural latino-americana *El mapa de todos*. Já a apresentação na capital paranaense foi uma palestra-show de encerramento do *Litercultura festival literário* e contou com um repertório variado ligado aos diversos autores a quem Ramil presta homenagem em seu trabalho.

No entanto, o trabalho de campo sempre se desdobra em uma série de técnicas de coletas de dados, conforme aponta Michael Angrosino (2009). O etnógrafo destaca três: observação, entrevista e pesquisa em arquivos. A primeira consiste perceber as atividades e os inter-relacionamentos das pessoas no cenário de campo através dos cinco sentidos. O pesquisador realiza descrições detalhas e busca padrões, dos quais ao ser passados para a pesquisa, visam uma compreensão de imersão por parte de leitor. Em extensão dessas observações surgem as entrevistas, e nestas o pesquisador busca dirigir a conversa de forma a colher informações relevantes. Normalmente interativa e aberta e fluida, porém amistosa. O pesquisador deve manter-se atento para manter a conversa sob controle, sem arrogância nem impaciência.

Dessa forma, optei por entrevistas em profundidade com Ramil. Entendo como vantajosa essa modalidade de entrevista pois é flexível no sentido de “permitir ao informante definir os termos da resposta e ao entrevistador ajustar livremente as perguntas” (DUARTE, 2010, p.62). Mas principalmente por ser uma técnica dinâmica e flexível, útil para apreensão de questões relacionadas ao íntimo de meu entrevistado, como é o caso da feitura de suas canções. Aproximei-me de uma entrevista aberta, pois procurei entrevistar Ramil a partir temas centrais como trajetória independente, sua relação com a milonga, seu entendimento sobre identidade, sem um itinerário mais rígido. Embora tivesse esboçado algumas perguntas dentro desses temas, permiti que essas questões mais amplas fluíssem livremente, me aprofundando de acordo com aspectos significativos identificados por mim na hora. Dessa forma, muitas questões se originaram da resposta da questão anterior. Simultaneamente, deixei que meu entrevistado definisse as respostas segundo “seus próprios termos, utilizando como referencia seu

conhecimento, percepção, linguagem, realidade, experiência” (DUARTE, 2010, p.65). Creio que essa abordagem tenha sido vantajosa já que nossa entrevista se estendeu para uma duração muito maior do que a prevista, com Ramil, sempre solícito e educado, se oferecendo para responder mais perguntas. Como complemento, realizei mais uma entrevista por e-mail com perguntas pontuais, me aproveitando das tecnologias de comunicação como possibilidades do trabalho de campo, algo já apontado por Cooley, Meizel e Syed (2008).

Quanto à pesquisa em arquivos, utilizei fonogramas, entrevistas anteriores, referenciais bibliográfico-documentais e até sítios da internet relacionados ao objeto. A pesquisa documental é importante pois ainda que existam investigações acadêmicas já citadas anteriormente sobre alguns aspectos e recortes da obra de Vitor Ramil, boa parte das informações a respeito de seu trabalho encontram-se em “documentos, como livros, jornais fotos, discos, filmes e vídeos, que são obtidos de maneira indireta.”, ou seja, “qualquer objeto que possa contribuir para a investigação de determinado fato ou fenômeno.” (GIL, 2014, p.147). No caso desta pesquisa, em razão da distância física e geográfica da maior parte dos eventos envolvidos no objeto de estudo, foi útil uma análise aprofundada dos materiais já publicados e editados relacionados a esta investigação, até para triangular com os dados coletados das observações e entrevistas. No caso desta pesquisa, utilizei discos e seus encartes, *songbooks*, e algumas entrevistas, além de obras literárias relacionadas ao objeto que serviram principalmente para auxiliar no capítulo de contextualização da dissertação e para a triangulação de informações coletadas em campo. A escolha por essas fontes serviram principalmente para esclarecer o passado, ainda que relativamente recente, da trajetória do cantor-compositor, além de auxiliar a compreender alguns dos processos de mudança social e cultural importantes no contexto da trajetória de Ramil. Muitos desses dados obtidos dessa forma evitaram questões e abordagens redundantes ao se ter um bom conhecimento do que já foi escrito sobre Ramil.

Quanto à organização da dissertação, após esse capítulo introdutório, sigo a seguinte disposição dos capítulos: No primeiro, dividido em três partes, realizei uma a) contextualização, apresentando aspectos referentes à historicidade, geografia, etnicidade bem como a construção identitária gaúcha; b) uma breve biografia do compositor e c) uma análise do gênero milonga, bem como seu papel na construção de uma identidade regional no estado onde Vitor Ramil cresceu e atualmente mora, o Rio Grande do Sul. No segundo capítulo, aprofundei o conjunto conceitos de interesse a serem abordados neste trabalho como mercado da música, globalização,

hibridação, identidade. Será retomada nesse capítulo a discussão iniciada na sessão 0.1 uma melhor compreensão desses processos de trocas e dinâmicas culturais, principalmente na música popular. No terceiro capítulo, analiso relações entre música e identidade, bem como a importância dessa relação para um novo contexto de segmentos de mercado, apoiados em festivais de música ao vivo, como é o caso do festival de integração cultural latino-americana *El mapa de todos*, do qual Ramil participou. No quarto capítulo, apresento o estudo a respeito das canções de Vitor Ramil, enfatizando as canções gravadas a partir do ano de 1997, quando foi lançado seu trabalho *Ramilonga*, o segundo lançado de maneira independente (porém primeiro por selo próprio) e que apresenta de maneira mais evidente nas canções os conceitos referentes ao texto-livro *A Estética do Frio*, escrito cinco anos antes, sendo considerado uma espécie de marco zero na trajetória do cantor-compositor. Tais canções costumam ter papel de destaque em suas performances, conforme foi possível notar nos trabalhos de campo. É a partir desse ponto de sua trajetória que podem ser percebidos mais claramente a amálgama de influências e práticas das canções fundamentais para o estabelecimento de sua obra. E serão essas dinâmicas que foram investigadas no presente trabalho. Dividi este quarto capítulo em duas seções/eixos criativos no qual elejo duas canções como sinédoques para análise : *Deixando o Pago, Velho e León em Coyacán*. Respectivamente falarei das milongas que considero mais próximas das tradicionais, de canções do gênero que são mais heterodoxas. Por fim, apresento as considerações finais em que trago as conclusões sobre este período imerso na música e nas ideias deste cantautor.

1. CONTEXTUALIZAÇÃO

1.1 - História e construção identitária do Rio Grande do Sul - *Indo ao Pampa*

*Eu indo ao pampa
O pampa indo em mim
(Indo ao pampa, Vitor Ramil)*

Para compreendermos as canções de Vitor Ramil em um contexto cultural mais amplo, faz-se necessário alguns apontamentos sobre a cultura e a região onde o compositor nasceu e hoje vive, ou seja, o estado do Rio Grande do Sul. Serão abordados brevemente aspectos históricos geográficos, étnicos, musicais e culturais do estado. Para tal tarefa, lançarei mão de uma bibliografia variada que abrange de etnomusicólogos a cientistas sociais e especialistas em literatura. Mais do que procurar origens em um esforço vão e sem garantia de respostas concretas, procurar-se-á demonstrar a pluralidade de culturas em uma região que é associada frequentemente à uma identidade razoavelmente bem definida, com sua série de comportamentos, costumes e símbolos.

O antropólogo Rubén Oliven (1989) afirma que “apesar do Estado ter uma grande diferenciação interna (do ponto de vista geográfico, étnico, econômico e de sua colonização), ele é frequentemente contraposto como um todo ao resto do País.” (p. 1). Ou seja, subjazendo uma aparente coesão que as tradições gaúchas ou mesmo um olhar externo podem dar a entender, há a coexistência de manifestações culturais de procedências diversas, fruto de séculos de colonização de europeus de países variados, bem como o contato com os índios nativos e os escravos trazidos de regiões da África.

Geograficamente diverso, Zilá Mesquita (1984) pondera que pautando-se por aspectos climáticos, geológicos, geomorfológicos, e de vegetação, é possível dividir o estado em oito regiões: “Campanha; Serra do Sudeste; Litoral; Depressão Central, Vale do Uruguai); Missões; Planalto e Serra do Nordeste”, e que “pelo menos duas delas deveriam ser subdivididas: o Vale do Uruguai e o Litoral” (p. 101). Porto Alegre, a capital, fica na região da Depressão Central, e Pelotas, cidade natal de Vitor Ramil, na região da Serra do Sudeste, distando menos de 300

quilômetros. De acordo com a autora, Pelotas¹ é uma das quatro capitais regionais, junto de Passo Fundo, Santa Maria e Caxias do Sul.



Figura 1: Mapa do Rio Grande do Sul

E independente da variedade de regiões, é seguro afirmar que o Rio Grande do Sul como um todo é bastante urbanizado. A etnomusicóloga Maria Elizabeth Lucas (2004) destaca que de acordo com o censo de 1991, dos então 9 milhões de habitantes do estado, 70% encontravam-se nas áreas urbanas e o restante nas áreas rurais. Essa predominância da urbanização é característica que compartilha com a América Latina, de acordo com García-Canclini (1999)² e Martín-Barbero (2002). No entanto, o antropólogo Darcy Ribeiro (1995) destaca que o Rio Grande do Sul experimentou um processo de urbanização, que embora profundo, ocorreu sem industrialização. E dessa forma, a urbanização é compreendida da seguinte maneira:

as regiões mais povoadas, via de regra, distinguem-se das demais por não existirem gradações suaves de zonas de transição [além disso] a posição dos maiores núcleos urbanos em relação à população rural. Excluindo Porto Alegre com o aglomerado ao norte, diversas cidades com mais de 10.000 habitantes acham-se ilhadas em zonas de população rural escassa (menos de 5 hab./km). Nas zonas mais densamente povoadas, as

¹ Pelotas é notória pela coexistência entre o campeirismo e o cosmopolitismo. Cidade portuária e importante polo cultural do estado do Rio Grande do Sul, também foi lar de um indivíduo fundamental para o regionalismo gaúcho: João Simões Lopes Neto, jornalista e escritor que inclusive é citado em canções e livros de Ramil.

² García-Canclini(1999) afirma que “ainda que boa parte de nossas identidades continue arraigada a essas formas simbólicas tradicionais, não é possível ignorar que 70% dos habitantes vivem em cidades, dos quais um número cada vez maior está conectado quase que exclusivamente às indústrias culturais” (p.186).

³ De acordo com Oliveira (2015) o pampa é uma “grande área comum cortada pelas fronteiras nacionais. No site oficial do IBGE, temos uma noção do pampa no Brasil, que represente 2,07% do território nacional” (p.42). O pampa

² García-Canclini(1999) afirma que “ainda que boa parte de nossas identidades continue arraigada a essas formas simbólicas tradicionais, não é possível ignorar que 70% dos habitantes vivem em cidades, dos quais um número cada vez maior está conectado quase que exclusivamente às indústrias culturais” (p.186).

idades são relativamente pequenas (menos de, 5.000hab), e as vilas extremamente numerosas são muito próximas umas das outras.” (MESQUITA, 1984 ,p. 106)

Esses dados ilustram a relação entre a proporção de populações em um estado, que como veremos a seguir, possui como mais representativa uma cultura voltada simbolicamente para o campo. Isso se deve a uma parte da história e principalmente literatura do estado que retrata e valoriza esse aspecto campeiro e fronteiriço. A identidade cultural do estado portanto encontra aspectos ora justificáveis devido a fatores históricos, geográficos e sócio-econômicos, ora inventados e/ou apropriados de outras culturas.

Ao se referir ao Rio Grande do Sul e a região sulina como um todo, Darcy Ribeiro afirma que esta “surge à civilização pela mão dos jesuítas espanhóis, que fazem florescer no atual território gaúcho de missões a principal expressão de sua república cristã-guaranítica”(1995, p. 408). Ribeiro destaca que ao contrário da formação colonial-escravista em relação aos índios presente em outras partes do Brasil, “o modelo jesuítico buscava assegurar-lhe uma existência própria dentro de uma comunidade que existia para si”, que se ocuparia em primordialmente “de sua própria subsistência e desenvolvimento.” (p. 409). O êxito das companhias jesuíticas despertou o interesse tanto da metrópole europeia quanto de mamelucos paulistas, sendo estas terras e gado apropriadas de maneira conflituosa por estes mais tarde. Os índios que não foram dizimados foram convertidos em escravos e a região tornou-se essencial para a expansão de fronteiras pelos portugueses. Processo esse que também foi violento:

“ mais de uma vez se teve de apelar ao uso das armas para manter o Brasil sulino atado ao Brasil. Sendo o único núcleo populacional ponderável na imensa fronteira desabitada, portugueses e castelhanos ali se defrontaram ao longo de séculos(...) O Brasil se viu diversas vezes envolvido nas guerras platinas. Em certas ocasiões, movidas por ambições expansionistas próprias; em outras, como partes que eram de um conjunto de nacionalidades em confronto no processo de autodiferenciação, unificação e fixação de suas fronteiras.” (RIBEIRO,1995, p. 411)

Rubén Oliven (1989) compreende que além das guerras por fronteiras, houve uma integração tardia ao resto do País, feita no século XVII devido à exportação de couro para Europa. Apenas no século seguinte foram distribuídas terras a tropeiros e militares, que formaram estâncias , sedentarizando-se então. Em 1760 a região foi promovida a Capitania do Rio Grande de São Pedro, o que tampouco garantiu estabilidade de fronteiras. Sendo uma área limítrofe do Brasil, durante séculos “poderia tanto fazer parte dele como de outros países, dependendo do resultado das forças históricas em jogo” (p. 1-2).

Essa formação histórica traz consigo uma formação étnica que é compartilhada com os demais gaúchos platinos, pertencentes aos países vizinhos. Ou seja, surgem da “transfiguração étnica das populações mestiças de varões espanhóis e lusitanos com mulheres Guarani.”(RIBEIRO, 1995, p. 413). Ribeiro entende esses primeiros gaúchos como uma etnia nascente, uma vez que estes não se consideravam nem portugueses, nem espanhóis nem tampouco índios. Ainda sobre esses gaúchos pioneiros, Oliven (1989) complementa que “embora brasileiro, ele seria muito distinto de outros tipos sociais do País, guardando às vezes mais proximidade com seu homônimo da Argentina e do Uruguai.” (p. 2).

Os primeiros gaúchos desenvolveram uma relativa uniformidade em relação a língua e costumes. Já tinham por hábito o chimarrão, o tabaco, a rede de dormir, a vestimenta peculiar caracterizada pelo xiripá e pelo poncho. Faziam uso das boleadeiras e laços de caça e de rodeio; das candeias de sebo para alumiar e toda a tralha de montaria e pastoreio feito de couro cru a que se acrescentaram as carretas puxadas por bois, os hábitos de consumo do sal como tempero, da aguardente e do sabão e a utilização de artefatos de metal principalmente a faca de carnear, as pontas de lanças, as esporas e freios e uns poucos utensílios para ferver e cozinhar. A coroa portuguesa no entanto seguia enviando para a região das Missões e Colônia do Sacramento militares portugueses e açorianos, sendo estes últimos situados nas margens do Guaíba e faixas litorâneas.

Paralelamente a estes surge também a figura do negro, relacionada principalmente ao surgimento das charqueadas. Esse tipo de produção de carne tornava-se valorizada fora do estado, primeiro para os mineiros, depois para os engenhos do nordeste. Segundo Ribeiro (1995) “a charqueada introduz na paisagem pastoril uma atividade nova, caracterizada pelo trabalho de ritmo intenso e regulado por horário e obrigações rígidas, a que não se ajusta o antigo gaúcho campeiro”(p. 419). Este gaúcho, por sua vez era acostumado a viver em uma terra de ninguém, repleta de gado, mas acaba mudando de papel social, tornando-se um peão empregado de estâncias.

Anos mais tarde, haveria um processo de ressemantização do próprio termo *gaúcho*, figura campeira que torna-se o epicentro da construção identitária de uma região atualmente bastante urbanizada. Segundo Oliven, o gaúcho:

“não teve sempre o significado heroico que adquiriu na literatura e na historiografia regional. No período colonial o habitante do Rio Grande era chamado de *guasca* e depois de *gaudério*, este último termo possuindo um sentido pejorativo (...) Tratava-se

de vagabundos errantes e contrabandistas de gado (...) No final do século XVII eles são chamados de gaúchos, vocábulo que tem a mesma conotação pejorativa até meados do século XIX quando, com a organização da estância, passa a significar o peão e o guerreiro com um sentido encomiástico” (1989, p. 2-3)

Este último significado, de conotação positiva, serviu como matriz para a criação do que seria entendido tanto por gaúchos quanto por não-gaúchos, como a cultura hegemônica do estado, centrada em variações de uma figura masculina pastoril e guerreira facilmente encontrada na região em monumentos históricos, apresentações artísticas e até mesmo na publicidade e na política regional. E ainda que Darcy Ribeiro (1995) mencione que o Rio Grande do Sul (e o sul em geral) seja também composto por pelos “brasileiros de origem germânica, italiana, polonesa, japonesa, libanesa e várias outras”, culturalmente o mais representativo é o gaúcho descendente do europeu ibérico (p. 436). É preciso reconhecer que essas etnias não compunham a população do Rio Grande do Sul na Revolução Farroupilha, por exemplo. Esta Revolução é um evento histórico de grande importância para a compreensão da construção das tradições gaúchas. Rubén Olivén destaca que “a Revolução Farroupilha incorporou-se à simbologia rio-grandense, sendo rememorada e ritualizada anualmente através de uma semana que leva seu nome e que culmina com o feriado estadual de 20 de setembro na qual há grandes desfiles realizados por tropas da Brigada Estadual e pelos Centros de Tradições Gaúchas.” (1989, p. 5). Goza de grande prestígio no Rio Grande do Sul até os dias de hoje a despeito de estudiosos como Juremir Machado da Silva (2014) demonstrarem o caráter escravagista e alinhado com os interesses das classes dominantes da região na época. A revolução durou dez anos (1835-1845), e nesse período o estado foi declarado independente do resto do Brasil. Trouxe como consequências futuras tendências separatistas, que se reforçam na medida em que o estado se torna uma “vasta e longínqua região com interesses próprios, irrenunciáveis e que, não sendo adequadamente atendidos, ensejavam tensões disruptivas”, e também à “circunstância de viver apartada do resto do Brasil e submetida a influências intelectuais e políticas de centros urbanos culturalmente avançados, como Montevideu e Buenos Aires.” (RIBEIRO, 1995, p. 412).

A revolução, somada a séculos de conflitos para definir fronteiras, resultou em uma militarização que ligou o estado a diversos outros conflitos tanto de nível nacional ou internacional. Segundo Oliven, na Guerra do Paraguai quase um terço das forças brasileiras eram compostas por soldados do Rio Grande do Sul. Houve também a Revolução Federalista, uma guerra civil logo após a proclamação da República. A Coluna Prestes também teve início no

Rio Grande do Sul, bem como a Revolução de 1930 e o Golpe militar de 1964, em que no estado havia o maior contingente de soldados e 3 dos 5 generais-governantes. O autor destaca que “se estes episódios significam a intervenção do Rio Grande do Sul na política nacional, para lhe corrigir os rumos, é interessante que frequentemente os gaúchos continuem se queixando que o Rio Grande não lucrou nada com sua intervenção” (1989, p. 7)

A relação com o resto do país, fruto do breve histórico mencionado acima, bem como de outros fatores, facilitou a construção de uma identidade e cultura pautadas pela diferença com o restante do Brasil. Porém, embora tratada frequentemente em termos de tradição, a chamada cultura gaúcha ou o gauchismo é seguramente o que Eric Hobsbawm (2008) denomina de tradição inventada. Ou seja, trata-se de um “conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas, de natureza ritual ou simbólica, que visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição em uma continuidade em relação a um passado histórico apropriado” (p.9). Tal passado sequer necessita ser remoto, e em qualquer um dos casos, a tradição inventada estabelece com esse passado uma continuidade artificial. Tradições inventadas num geral reagem à situações novas e reverenciam seu próprio passado através da repetição de práticas, contrastando com as constantes mudanças e inovações do mundo contemporâneo procurando “estruturar de maneira imutável e invariável ao menos alguns aspectos da vida social” (p.10). Mas do que consistia essa tradição inventada?

Segundo Oliven (1991) “dois aspectos são comuns àqueles que cultuam as tradições gaúchas: a presença do campo, mais especificamente da região da Campanha, localizada no sudoeste do Rio Grande do Sul, na fronteira com Argentina e Uruguai; e a figura do gaúcho, homem livre e errante, que vagueia soberano em seu cavalo, tendo como interlocutor privilegiado a natureza das vastas planícies dessa área pastoral.” (p. 40). A etnomusicóloga Maria Elizabeth Lucas (2000) esclarece que o termo gaúcho:

“se refere aos trabalhadores rurais de ranchos (peões) bem com os habitantes do estado. A etimologia da palavra inspirou acalorados debates e rebuscadas explicações. Uma hipótese avançou nos anos 1930 por propósitos da história local que deriva da combinação da palavra Guarani “*guahú*”, que significa “cantar triste” com a palavra Quechua “*che*”, que significa povo. Eu ouvi essa explicação em muitas ocasiões durante meu trabalho de campo. Independente de ser precisa ou não, serve como um meio de legitimar as tradições musicais gaúchas” (p.46).

Este tipo social se tornou um herói mítico. Na verdade, as representações da cultura gauchesca foram construídas por intelectuais na virada do século XIX para o XX visando as

ideias mais comuns encontradas na literatura regionalista, que através do gaúcho nômade e masculino procurava representar valores de um individualismo áspero, orgulho feroz e espírito guerreiro. No entanto, é preciso atentar que essa figura de gaúcho não existia mais no século XIX, quando foram feitos os primeiros movimentos em relação à uma tradição local. Os responsáveis por esse resgate ao passado na verdade eram letrados da classe média branca que procuram exaltar uma temática regional. De qualquer forma:

“Sedimenta-se ali o início da apologia de figuras heroicas, alçadas à condição de símbolos da grandeza do povo rio-grandense. Encontra-se na sedição farroupilha os paradigmas de honra, liberdade e igualdade que se tornariam inerentes ao futuro mito do gaúcho, dissolvendo-se os motivos econômicos e as diferenças entre as classes, existentes no conflito. A configuração dos heróis não era ainda a do gaúcho estilizado e ‘*glamourizado*’, mas o vetor encomiástico já se fazia presente.” (GONZAGA *apud* OLIVEN, 1991, p. 41)

Na verdade, o mito do homem poderoso e heroico montado em cavalo tangendo rebanhos é recorrente em diversas sociedades. De acordo com Hobsbawn (2013), a ideia do homem à cavalo, animal de poderosa carga emocional e simbólica, ou o centauro dos pampas no caso do gauchismo, faz parte de um mito essencialmente macho. Associado a atividades entendidas como masculinas como rodeio, tal mito tende a representar um guerreiro ativo, um agressor ou bárbaro. Haveria uma analogia entre os caubóis, os gaúchos do cone sul e mesmo os vaqueiros do nordeste do Brasil, embora haja também uma flexibilidade ideológica desses mitos ou tradições inventadas. Em comum, valores como a tenacidade, bravura, a liberdade individualista, o uso de arma, disposição pra infligir ou resistir a sofrimentos, indisciplina e barbarismo, qualificando tais mitos como nobres selvagens. Tais sujeitos míticos nutrem um desprezo pelo homem que anda a pé e possuem um jeito fanfarrão de andar e vestir que cultiva como sinais de superioridade, além de um distinto não intelectualismo e não raro anti-intelectualismo. Ainda assim, Hobsbawn afirma que tais mitos possuem simpatizantes mesmo entre membros das sofisticadas classes médias permitindo até que um indivíduo citadino possa se imaginar como um caubói, gaúcho ou cossaco.

O que fica claro se levarmos em consideração a formação, ainda nas últimas décadas do século XIX, de sociedades como o Partenon Literário e o Grêmio Gaúcho. Ambas eram formados por pessoas de origens modestas, não detentoras de terras ou de capital. Porém, Rubén Oliven afirma que assim “como ocorreu em outras partes do Brasil e do mundo, a atividade intelectual era, ao lado das carreiras militar e política, uma das poucas formas de ascensão disponíveis a

pessoas oriundas das camadas despossuídas e desejosas de ingressar na esfera do poder.” (1991, p. 42-43). Nesse mesmo período de virada do século XIX para o XX, João Simões Lopes Neto funda a União Gaúcha de Pelotas. Lopes Neto tinha linhagem nobre mas também sangue índio, e dentre as diversas profissões que exerceu na vida, estava a de escritor. Foi o autor de *Contos gauchescos*, *Cancioneiro guasca* e *Lendas do sul*, obras literárias responsáveis por representar o gaúcho como valente, aguerrido, montado em um cavalo e habitante das planícies, também conhecida como o pampa³.

Décadas mais tarde, surgiria outro movimento, este mais duradouro e amplo com relação às tradições do estado. Fundado em 1948 na capital Porto Alegre, o 35 CTG possuía esse nome em homenagem à Revolução Farroupilha que havia ocorrido há pouco mais de um século antes. Foi o primeiro centro de tradições que a partir de então estaria ligado ao MTG, o Movimento de Tradições Gaúchas. Seus principais idealizadores, Barbosa Lessa e Paixão Côrtes, eram estudantes secundários oriundos das áreas pastoris, descendentes de pequenos proprietários rurais. Tinham como influência sociólogos norte-americanos da década de 1940 preocupados com o crescimento urbano, que Lessa teve contato ao cursar ciências sociais durante um período. Buscavam no campo e no passado um refúgio seguro e claro frente à indústria cultural norte-americana e as filosofias céticas da Europa, que os fascinavam mas também os ameaçavam.

Segundo Nilda Jacks (2003), os CTGs procuram reproduzir a hierarquia dos gaúchos do passado que viviam em estâncias. Por exemplo, ao invés de presidente, vice-presidente, e sócios, esses membros são entendidos como Patrão, Capataz e peões (prendas no caso dos sócios do sexo feminino) no contexto dos CTGs. Se hoje o Movimento Tradicionalista gaúcho tomou proporções hegemônicas, a ponto de haverem CTGs espalhados pelo mundo inteiro, com milhões de membros, o começo foi desprezível:

“Eram só rapazes. Moças não pertenciam ao grupo, como habitualmente no galpão são só homens que... Cultuávamos aqui, no nosso encontro, como se estivéssemos na Campanha, tomando chimarrão, vez em quando até uma cachacinha aparecia, cada um entrava com umas moedas, contribuía aqui e ali para comprar erva, os gastos eram mínimos. Não se tinha muita pretensão de revolucionar o mundo, embora nós não concordássemos com aquele tipo de civilização que nos era imposto (...) encarnamos em nós mesmos a figura do gaúcho, vestindo e falando de moda galponeira” (LESSA *apud* OLIVEN, 1991 , p. 48)

³ De acordo com Oliveira (2015) o pampa é uma “grande área comum cortada pelas fronteiras nacionais. No site oficial do IBGE, temos uma noção do pampa no Brasil, que represente 2,07% do território nacional” (p.42). O pampa é tanto uma formação geográfica, similar à planície, quanto um corredor de passagem entre fronteiras, além de facilitador da produção pecuária.

A despeito da sua ligação com o imaginário ligado à região da Campanha, a primeira resposta que o movimento obteve foi da cidade de Taquara, de colonização alemã. Esse fato demonstra uma tendência que se tornaria crescente no estado em que, mesmo tendo sofrido as mais variadas influências culturais, “a figura do gaúcho, com suas expressões campeiras, envolvendo o cavalo, a bombacha, o chimarrão e a representação de um tipo social livre e bravo, serviu de modelo para grupos étnicos diferentes, unindo os habitantes do estado em contraposição ao resto do país.” (OLIVEN, 1991, p. 50). Em contrapartida, o índio e o negro, fundamentais para a formação étnica do Rio Grande do Sul, têm sua presença extremamente reduzida e frequentemente invisibilizada.

O movimento vai se consolidando e ganhando espaço tanto na esfera política quanto midiática. Em 1954 é feita a primeira reunião dos CTGs existentes até então na cidade de Santa Maria, além de ser elaborada a tese-matriz do MTG, *Sentido e o Valor do Tradicionalismo*. Anos mais tarde seria criado o Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore, ligado à secretaria estadual de cultura, além do desfile do 20 de setembro se tornar uma constante até na capital, muitas vezes com cavalos cedidos pelo exército. A consolidação do movimento também facilita o estabelecimento de um mercado de produtos culturais ligados a esse imaginário gauchesco. Dentre os produtos culturais voltados a temáticas gaúchas, a comunicóloga Nilda Jacks destaca “programas de televisão e rádio, colunas jornalísticas, revistas e jornais especializados, editoras, livros, livrarias e feiras de livros regionais, publicidade que faz referência direta aos valores gaúchos, bailões, conjuntos musicais, cantores e discos, restaurantes típicos com shows de músicas e danças, lojas de roupas gauchescas, etc.” (2003, p. 7) . No entanto, a “adesão e o consumo de produtos culturais gaúchos, era maior entre os habitantes do campo ou nas camadas populares suburbanas e urbanas de origem rural.” (OLIVEN, 1984 , p. 81).

Para os habitantes dos maiores centros urbanos, principalmente jovens e de classe média, esse tipo de comportamento tinha o estigma de “grossura”. Quadro esse que começa a mudar com o surgimento dos festivais nativistas. Isso se deve ao fato de que algumas canções e artistas desses festivais demonstraram um caráter progressista, fazendo um contraponto ao conservadorismo de parte dos tradicionalistas pertencentes ao MTG. Sobre tais festivais , a etnomusicóloga Maria Elizabeth Lucas (2000) afirma que os festivais surgem dentro de um movimento revivalista regional surgido na década de 1970, ancorado em um modelo de concursos de música.

Diferentemente do MTG, que surgiu na capital e foi ganhando adeptos pelo interior, o nativismo tem início em 1971 na cidade de Uruguaiana, com o festival Califórnia da Canção Nativa⁴. No decorrer dos anos vai ganhando espaço cultural e de mercado, tendo populações de jovens urbanos de classe média e aderindo a costumes como o chimarrão, a bombacha, incorporam expressões do linguajar campeiro e começam a ouvir música regional. Música essa que a partir da quinta edição do festival, em 1975, já era dividida em três linhas, demonstrando heterogenia, bem como divergências criativas entre participantes. Segundo Jacks (2003), surge então “linha campeira - que se identifica com o homem, o meio, os usos e os costumes do campo do Rio Grande do Sul”, a “linha de manifestação rio-grandense - que enfoca outros temas, e “linha de projeção folclórica - que, partindo das linhas definidas nas linhas a e b, projeta-se com sentido de universalidade artística em termos de tratamento poético-musical” (p. 49-50).

Embora tenha havido embate entre tradicionalistas e nativistas, estes últimos ora são entendidos como um grupo separado, ora como uma ala mais progressista dentro dos tradicionalistas. As disputas deviam-se tanto pelo tratamento musical quanto por questões de comportamento. Ou seja, discórdias sobre quais “ritmos e instrumentos que ‘podem’ ser usados na música gaúcha”, na qual “os tradicionalistas impõem uma série de restrições” em nome de uma preservação de uma raiz gaúcha (JACKS, 2003, p. 57). A discórdia cria dois polos que passam pela preservação de uma autenticidade da tradição, por um lado, e pela criatividade, cosmopolitismo e inovação de outro. Enquanto os primeiros defendem arranjos que passam por pouco mais do que violão, acordeão e vozes, os segundos são a favor de instrumentos plugados e até eletrônicos, bem como o incremento de instrumentos considerados ‘eruditos’ como violino e violoncelo.

Maria Elizabeth Lucas (2004) cita o exemplo da canção *Brasilhana* em um dos festivais que a pesquisadora estudou durante os anos de 1980. Mesmo sendo vencedora do 4º Musicanto Sul Americano de Nativismo, a canção causou controvérsia. Antecipando de alguma forma uma tendência criativa de Vitor Ramil, *Brasilhana* foi uma parceria entre um compositor brasileiro e um argentino, resultando em uma milonga-samba. O tema foi executado por quatro percussionistas, um acordeonista, um saxofonista, um flautista e um violão. As próprias vestes dos artistas que fizeram a performance também mostravam o caráter híbrido da canção. Havia

⁴ De acordo com Álvaro Santi (2016), o nome de festival se deve à expressão “califórnia” que vem do grego e significa coisas belas.

tanto membros vestindo bombachas quando o uso da transnacional calça jeans e camisetas. Jornais da época demonstravam preocupação com a quebra cada vez maior das “regras” da música gaúcha:

"Há um rumor de que na próxima Califórnia um convidado especial é para ser chamado para fazer um concerto. Este convidado é ninguém menos do que Caetano Veloso! O MTG tem que fazer algo com a máxima urgência; se não, em dois ou três anos os nossos festivais vão ser dedicados a músicas populares brasileiras. "(LUCAS, 2004, p. 16)

A preocupação da aproximação da música considerada gaúcha com elementos “estrangeiros”, quer dentro do próprio país, como a MPB, quanto com elementos globalizados é uma constante entre uma parcela dos tradicionalistas até hoje, bastante preocupados em manter-se a instrumentação, os gêneros, os costumes, a temática (campeira) e mesmo as roupas (a pilcha) intocados. Apoiada em Bourdieu, a etnomusicóloga Maria Elizabeth Lucas entende o “movimento nativista como um campo de poder, nos quais os indivíduos implantam as imagens, metáforas e sons contestados do regionalismo em uma competição para atingir um poder autoritário nas políticas culturais locais” (2000, p.56). Todavia, a autora reconhece que a partir dos anos 1990, com a *tchê music* e outras iniciativas (em que poderíamos mesmo incluir Vitor Ramil) as “prévias posições absolutistas, polarizadas foram significativamente enfraquecidas” (p.57). Por outro lado a também etnomusicóloga Clarissa Ferreira (2014), ao pesquisar um contexto mais atual dos festivais reconhece que :

“o segmento da “música campeira” teria ressurgido mais fortemente na década de 90. Nesta fase, a preocupação com a autenticidade da “música gaúcha” é colocada em evidência, e justificada devido a “exageradas modificações” que ela estaria sofrendo na última década do século XX. Para assegurar então a não “deturpação” da música nativista, o segmento fechou-se e tornou mais rígido o entendimento sobre “autenticidade”” (p. 20)

Autenticidade essa que muitas vezes é relacionada vivência dos compositores e interpretes, que costumam justificar a temática pastoril das canções com as suas experiências de vida, supostamente próximas a do gaúcho mítico. No entanto, ideias divergentes levaram também a muitas pessoas sem o convívio rural a entender a cultura gaúcha como sua, e assim poder intervir e mesclar com suas outras influências. É verdade que essa assimilação da cultura gaúcha a partir dos anos 1970 por boa parte do estado também deve-se a ação dos meios de comunicação, seja dos programas de rádios com programação de música gauchesca, ou mesmo a cobertura televisiva dos festivais, e assim gerando um mercado de bens culturais. No entanto, a comunicóloga Nilda Jacks destaca que:

a Indústria Cultural como um todo foi inicialmente retardatária no acompanhamento do processo de renascimento do gauchismo. Os membros dos movimentos tradicionalista e nativista — os dois grandes artífices do renascimento das coisas gaúchas na década de 1980 — consideram que estes movimentos surgiram independentemente da Indústria Cultural. Esta teria ajudado no auge do movimento, mas a rigor esteve sempre a reboque do processo. (2003, p. 8).

Portanto, o contato entre a cultura campeira tradicional idealizada pelos tradicionalistas somado ao contexto urbano de boa parte do público e compositores resultou em opiniões diversas sobre os rumos que a música produzida no estado deveria tomar, geralmente em torno de inovações e empréstimos de elementos de outras partes do país ou mesmo estrangeiras. Destarte, fica claro que as instituições que reivindicam para a si a compreensão verdadeira das tradições não conseguem “controlar todas as expressões culturais do Rio Grande do Sul, nem disseminar hegemonicamente suas mensagens”, e que portanto “existem diferentes formas de ser gaúcho que não passam necessariamente pelos CTGs” (OLIVEN, 2006, p. 178). O antropólogo destaca como exemplos os irmãos de Vitor Ramil, “Kleiton e Kleidir que constituem um exemplo importante de cantores gaúchos, que cantando temas do Rio Grande do Sul, ‘estouraram’ no centro do País, tornando-se conhecidos nacionalmente e contribuindo para a adoção no centro do Brasil de gírias tipicamente gaúchas.” (1984, p. 88). O antropólogo afirma que os irmãos levaram a temática rio-grandense da mesma forma que São Paulo e Rio de Janeiro sempre fizeram e que os nordestinos vêm fazendo já há algumas décadas. Kleiton e Kleidir, bem como seu irmão caçula, Vitor, participaram de algumas edições dos festivais nativistas. No entanto eles não estariam alinhados com as concepções estéticas nem de tradicionalistas nem de nativistas. Segundo o músico e pesquisador Arthur de Faria (2012), Kleiton e Kleidir seriam responsáveis pela gênese do que ele chama de canção urbana porto-alegrense. Segundo Faria, contemporâneo de Vitor, apesar de este ser natural de Pelotas (bem como os seus irmãos), ele também faria parte dessa moderna música urbana, porém em uma geração seguinte.

O autor compreende que a canção urbana porto-alegrense surge no meio universitário no começo dos anos 1970, e que surge da fusão de elementos considerados gaúchos, quanto brasileiros e estrangeiros. Sendo o Rio Grande do Sul periférico culturalmente tanto em relação ao centro do país quanto ao hemisfério norte anglófono, os artistas que produzem este tipo de canção, buscam “uma síntese possível entre: a cultura *pop* mundial globalizada do século da sedimentação da indústria cultural, a música da comunidade imaginada chamada Brasil e as tradições - em grande parte inventadas - da música regional do Rio Grande do Sul (e dos Países

do Prata).” (FARIA, 2012, p. 87). É a partir do contexto desta modalidade de canção que buscaremos analisar as dinâmicas culturais nas canções de Vitor Ramil, que geram divergências criativas com o tradicionalismo e até mesmo com o nativismo e que suscitam a necessidade da busca ou criação de mercados alternativos aos dominados pelos setores regionalistas mais conservadores.

1.2 Biografia de Vitor Ramil - *Joquim*

*Joquim era o mais novo
Antes dele havia seis irmãos
Cresceu o filho bizarro
Com o bizarro dom da invenção*
(*Joquim*, Bob Dylan/ Jacques Levy, versão : Vitor Ramil)

Para o etnomusicólogo John Blacking (1974), a música expressa atitudes sociais e processos cognitivos, e é efetiva apenas quando há ouvidos preparados em virtude do compartilhamento de experiências culturais e individuais de seus criadores. Por isso, mesmo que a música seja fruto da mente de um indivíduo, ela encontra identificações em toda ou parte de uma sociedade. Ramil mostra-se ciente dessa perspectiva quando afirma na primeira versão de seu ensaio *A estética do frio*:

O artista, para criar algo de valor, para realizar algo que faça sentido dentro do ‘fazer artístico’, deve não apenas acompanhar criticamente a trajetória da sua própria sensibilidade, mas também dirigir seu olho crítico para o contexto em que está inserido e o que o precedeu – o que levou à sua forma de expressão (1992, p. 265)

Dessa forma, é possível já presumir que Vitor Ramil, como artista brasileiro, possua ao menos parte desse contexto intercultural influenciando sua vivência e consequentemente seu trabalho. Portanto, nesta seção, procurarei apresentar breve biografia de do compositor. Darei destaque principalmente às suas influências e experiências musicais desde a infância. Além disso resumirei sua trajetória até o disco-marco *Ramilonga*, que dá início à fase de sua trajetória que procuro analisar com mais profundidade em meu trabalho. Intenciono que após essa leitura, fique clara a variedade de referências musicais e literárias de Ramil além de uma postura por parte do cantautor que, desde sua tenra idade, presava por um maior controle criativo e sobre os rumos de sua trajetória profissional.

Vitor Hugo Alves Ramil nasceu na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul, no dia 7 de Abril de 1962. Filho de Dalva, uma alfabetizadora, e Kléber Ramil, engenheiro uruguaio que

trabalhava na prefeitura da Pelotas. Kléber por sua vez, era filho de Manuel Ramil, marceneiro espanhol que havia se mudado para Pelotas com sua mulher e filho anos antes. A despeito da profissão de seus pais e avós, a prática da música era corrente na casa de Vitor desde a infância. A atividade já se iniciava com os pais, que tinham por hábito irem aos domingos na União Gaúcha JSL Neto, onde Vitor “ouvia muita gaita, comia churrasco” com o seu pai “que botava bombacha no fim de semana”(RUBIRA, 2015, p. 59). Além disso, era comum Dalva e Kléber cantarem e dançarem em casa, principalmente tangos:

“Meu pai era uruguaio, e o tango o emocionava muito. Ele sempre pedia para cantarem um tango. Eu não, porque era pequeno, mas os meus irmãos cantavam...e ele sempre começava a cantar e sempre parava no meio porque chorava.” (In TAUBKIN, 2011,p.114)

Todos os seus irmãos eram incentivados a estudar algum instrumento com professor, seja acordeão, violão ou violino. No entanto, enquanto os seus cinco irmãos mais velhos haviam iniciado o aprendizado musical por volta dos seis anos, Vitor “brincava com o violão e ‘observava’. Só foi estudar aos onze, por insistência da mãe.” (FONSECA, 2013, p. 17). Enquanto iniciava seus estudos em violão clássico com um professor, aprendia harmonia popular com irmão Kleiton, já bem mais velho, em lições informais em casa, muitas vezes apenas quando este vinha da capital Porto Alegre onde estudava para visitar a família em Pelotas. Somada a esses aprendizados, havia a experiência própria de Vitor com a música. Na tenra infância, recorda dos baixos e trilha de jazz dos desenhos animados e da emoção em “ouvir o carnaval de rua de Pelotas, aquela batucada ecoando na Rua XV de Novembro.” (p.19). Mais tarde, já iniciado os estudos em violão, aprendia com “a música que rolava no toca-discos da casa, principalmente, velhos tangos trazidos pelo pai, mais os Piazzolla, Beatles, Caetano, Chico, Gismonti, trazido pelos irmãos.” (p. 17). Os tangos que emocionavam o pai Vitor acredita que estabeleceram uma conexão de música com emoção profunda que ele carrega até hoje.

Por outro lado, do conjunto britânico, Ramil afirma que seu “compositor popular favorito ainda é o John Lennon” (FONSECA, 2013, p. 21). O que não exclui a admiração por diversos músicos brasileiros. Quanto a Caetano, o cantautor gaúcho afirma que aprendeu a pensar sobre o que se cria, de questionar a tradição mas ao mesmo tempo a se relacionar com ela, em suma, a buscar tornar-se o que ele acredita ser “um homem de ideias”, (TAUBKIN, 2011, p.125). De Chico Buarque, ele concluiria que anos mais tarde que foi com quem aprendeu a escrever letras (RUBIRA, 2015, p.33). Também afirma que costumava ir de Pelotas a Porto Alegre sozinho para

ver o shows de Egberto Gismonti, e comprava cada lançamento do músico sem nem escutar. Em 1979, Ramil apresentou-se em sua cidade natal com uma apresentação intitulada “Vitor Ramil e Corpo de Baile – nome que fazia uma clara referencia a Egberto Gismonti (que tinha o grupo Egberto Gismonti e Academia de Danças)” (p. 34) . E havia nomeado até um violão seu na adolescência de Egberto:

“Um disco marcante para mim, quase determinante, foi o *Água e Vinho*, do Egberto (...) É um disco que escuto até hoje (...) Eu queria aquela qualidade imensa, aquele mundo harmônico, tinha sensação de que aquilo fluía. Parecia que os acordes nunca paravam de se suceder, como depois eu ouvi em Wagner, por exemplo, ou no Milton Nascimento de *Minas* e *Milagre dos Peixes*... é aquela coisa que se movimenta, como num fluxo. Eu ouvia e não conseguia reproduzir. Mas isso me levou a buscar coisas semelhantes(...) Eram vias tortas, mas eram minhas.” (In TAUBKIN, 2011, p.116)

Milton Nascimento, o outro músico brasileiro citado, teve impacto bastante duradouro em Ramil. O timbre de voz do cantor mineiro seria uma referência constante em seus primeiros anos de trajetória como artista profissional, algo notado pela imprensa da época e chegar ao ponto de o próprio compositor gaúcho concluir que o “primeiro disco *Estrela, estrela* é o disco de um discípulo do Milton” (TAUBKIN, 2011, p. 124)⁵:

“Quando eu tinha treze anos e ouvi o disco *Minas*, fiquei muito impactado. Eu ia pro corredor da casa, com o violão, e cantava pensando na voz dele. Lembro bem do momento em que consegui colocar a voz, imitar, como ele. Meu professor de canto foi o Milton, e custei a me livrar dele.” (In FONSECA, 2013, p. 24)

A influência e a admiração que o jovem Ramil tinha por Milton era tanta que em meados dos anos 1980 Vitor chegaria a cogitar a convidá-lo para produzir o seu segundo álbum, *A paixão de V*, indo à Belo Horizonte, mostrar algumas canções, mas que segundo Juarez Fonseca, por timidez “nunca chegou a propor a Milton, objetivamente, que o produzisse.” (p. 25). Ramil acredita que só se livraria daquilo que ele acredita ser a presença natural do ‘professor Milton’ em sua voz nos anos 90, quando ficaria cerca de sete anos sem lançar nenhum disco enquanto maturava seu processo criativo.

Por outro lado, o compositor tinha outras duas referências fundamentais para a sua trajetória dentro de sua própria casa, e que no fim acabariam produzindo este disco em 1984. Ramil reconhece a importância dos irmãos, que ao compartilharem seus gostos musicais e trazerem seus ensinamentos de músicos já profissionais, tiveram tanta influência no jovem Vitor

⁵ Também é notável a influência do timbre de voz de Milton Nascimento na versão de *Semeadura*, cantada por Vitor para o disco da 10ª edição do Festival Califórnia da Canção Nativa do RS. Ver em <https://www.youtube.com/watch?v=p0VJSsK1w90> . Acesso em 15/07/2016

quanto os grandes nomes da música brasileira da época, se referindo aos irmãos como “mestres”, já que segundo ele “Kleiton ensinou a ele muito sobre compor”, e o Kleidir, ensinou “muito sobre escrever letras.” (In TAUBKIN, 2011, p. 125). Além disso, muitas de suas primeiras experiências como músico, como a primeira vez a se apresentar em um palco ou mesmo o primeiro grupo musical que formou possuíram influência direta ou indireta dos irmãos. Ramil estreou ao dez anos de idade, tocando tumbadora com seus irmãos e outros amigos no teatro de um colégio. Já seu primeiro grupo, Vitor afirma:

“O grupo se chamava Canto, Contraponto e Fuga(...) Era alguma coisa de Bach que eu ouvi, achei o nome fantástico e batizei a banda(...) era muito inspirado também no grupo que tinham os meus irmãos, os Almôndegas. Porque o fato de minha família fazer música e de eu ter dois irmãos profissionais foi um fator determinante para mim. Desde pequeno, eu sabia que seria o que eu sou hoje. Eu não tinha dúvida. Era como estivesse fadado a isso” (FONSECA, 2013, p. 118)

Os Almôndegas, compostos pelos irmãos de Ramil, eram “conhecidos no Estado desde a metade da década de 70” (RUBIRA, 2015, p.31). O autor ainda afirma que Kleiton e Kleidir, respectivamente onze e nove anos mais velhos que Vitor, foram mais tarde ganhando popularidade no país e no exterior com canções que mesclavam regionalismos, música consagrada como brasileira e *pop* globalizado. Rubira ainda conclui que “no início dos anos 80 lançaram o primeiro álbum da dupla, ao qual se seguiram outros, atingindo o prêmio de um Disco de Ouro e a tiragem de milhares de cópias.” (p. 32). Uma vez que seus irmãos tinham uma trajetória consolidada no meio do mercado fonográfico da época, foi natural para sua família aceitarem sua escolha profissional. Além disso, antes mesmo da experiência dos irmãos trabalharem no disco *A paixão de V*, Kleiton e Kleidir também foram responsáveis por introduzir o jovem Vitor aos estúdios de gravação:

“Quando entrei num estúdio pela primeira vez, eu já tinha entrado num estúdio com eles, já tinha cantado naqueles microfones, já sabia como me comportar naquele ambiente. Quando comecei a ir a show, já tinha ido a shows com eles, visto os bastidores.” (RUBIRA, 2015, p.32)

O parentesco familiarizou Vitor com diversos aspectos da vida profissional como músico. O comportamento, que Merriam (1964) reitera como fator determinante ao estruturar os sons e produzir a música no geral, sem dúvida é aprendido e cada cultura faz esse aprendizado de acordo com seus ideais e valores. O aprendizado que o etnomusicólogo entende por enculturação, fundamental para o indivíduo aprender a sua cultura (ou, como poderíamos dizer nesse contexto, suas culturas ou sua interculturalidade) é um processo que se estende na verdade durante a vida

toda o indivíduo. Mas consideremos o processo de socialização, que Merriam entende como específico dos primeiros anos de vida. Ramil é o caçula de seis irmãos, todos eles com algum aprendizado em música, incluindo dois deles já com notável reconhecimento público e sucesso comercial quando Vitor era ainda bastante jovem, e estava recém aprendendo a tocar violão. Por outro lado, as comparações com os irmãos famosos eventualmente surgiram no decorrer de sua trajetória. Ramil destaca que, diferente dele, Kleiton e Kleidir “sempre fizeram um trabalho muito alegre, muito extrovertido.” (RUBIRA, 2015, p. 32). O que não impede que por vezes ele seja associado e até confundido com os irmãos:

“só recentemente, depois de muitos anos de carreira, que eu venho deixando de ser o Vitor Ramil, vírgula, irmão de Kleiton e Kleidir (...) só pra ter uma ideia do quanto pesa para quem vai começar uma carreira, e tal (...)tem gente que veio a ouvir minha música por gostar deles e tem gente nunca quis ouvir minha música por não gostar deles. (*idem*, p. 32-33)

De qualquer forma, desde cedo, o jovem Ramil almejava um trabalho autoral, e enquanto dividia-se entre aulas de violão, piano, teatro, o exercício da escrita (que o levou a ganhar um concurso promovido por uma fábrica de chocolates de Pelotas). E já dava início às suas primeiras composições. Aos catorze anos compõe em parceria com Arthur Nestrovski, também músico e hoje diretor artístico da OSESP em São Paulo. A canção, chamada *Mina de Prata*, seria sua porta de entrada para o seu primeiro disco, quatro anos mais tarde. Arthur Laranjeira, produtor da cantora Zizi Possi na época ouviu a composição e selecionou para o disco que a cantora iria gravar na época. João Augusto, produtor do disco seguinte da cantora, gostou de outras duas canções que havia na mesma fita e convidou o caçula dos Ramil para gravar um disco pela Polygram, no Rio de Janeiro, produzido pelo próprio Augusto.

Nesse meio tempo no entanto, mais precisamente em Dezembro de 1980, participou da edição de aniversário de 10 anos da Califórnia da Canção Nativa, festival de música em Uruguaiana. No Cine Pampa lotado, com transmissão para todo o Rio Grande do Sul pelas rádios Gaúcha e Guaíba, que tinha na plateia Inezita Barroso e como principal atração o show de Atahualpa Yupanqui, Ramil conquistou a vitória na Linha de Projeção Folclórica com sua primeira milonga, *Semeadura*, composta aos dezessete anos em parceria com o hoje deputado federal José Fogaça.

Todavia, Juarez Fonseca afirma que “ao ser premiada, *Semeadura* recebia uma das maiores vaias da história da Califórnia”, que ele acredita que pode ter sido tanto “por seu caráter inovador”, ou “pela dimensão latino-americana”, e que por isso possivelmente entendida como

“canção de protesto pela plateia conservadora.” (2013, p. 23). Anos mais tarde, seria regravada por diversos artistas, destacando-se Mercedes Sosa, que Ramil admite ter sido a maior inspiração para o seu início em composições do gênero musical platino. Segundo Luís Rubira, já naquela época, o compositor apresentaria críticas, ainda que ingênuas, sobre o modelo de festival do qual estava participando:

Participo da Califórnia porque este festival está se tornando um acontecimento representativo da música gaúcha e, de um modo geral(...) o nível médio não é bom, como qualquer festival. Acho que todos os profissionais e novos autores (mesmo os que são rejeitados) devem forçar sua participação para que não se divulgue fora do Rio Grande do Sul uma música que não é representativa do que se faz aqui. (2015, p.40)

O filósofo acredita que essa experiência já demonstrava que Vitor compreendia ser necessário um tipo de música produzida no Rio Grande do Sul que representasse a diversidade de seu Estado. O que não parece tão evidente no seu disco de estreia, lançado pouco meses depois. *Estrela, estrela*, lançado em 1981, teve “Wagner Tiso regendo a orquestra em arranjos dele e de Egberto Gismonti, Zé Roberto Bertrami com o Azimuth, Jamil Joanes, Ricardo Silveira, Mauro Senise, Djalma Corrêa, Robertinho Silva, Luiz Avellar, Victor Biglione.” (FONSECA, 2013, p. 24). Além disso, contou com seus irmãos Kleiton, que havia estudado composição e regência , auxiliando em outros arranjos, e Kleidir, que junto de Tetê Espíndola e Zizi Possi, contribuíram nos vocais.



Figura 2: Capa do disco *Estrela, estrela* (1981)
Fonte: Divulgação

Enquanto gravava seu *debut* fonográfico, nos primeiros meses do ano de 1981, Ramil participa do MPB Shell-81, festival da Rede Globo que daria projeção a jovens artistas permitindo ao público fazer um diagnóstico da música que se fazia naquele momento no Brasil. A canção *Engenho*, que estaria no disco estreia do cantor, foi selecionada como uma das 60 classificadas entre 60 mil canções. No entanto, essa canção havia sido escolhida pela gravadora. Ramil preferia ter participado com a canção que dava título ao seu futuro álbum. Contrariado e

inseguro por ser uma canção composta ao piano, que segundo Ramil não era seu instrumento, o jovem compositor teve a sua apresentação desclassificada após o julgamento.

Esse seria o início de uma série de conflitos com a sua gravadora. A escolha do formato do álbum, que ao invés de LP, saiu em *New Disc*, com quatro faixas de cada lado, em que teoricamente, “gravando menos músicas, a gravadora gastava menos e o disco poderia chegar a um custo mais baixo ao consumidor” também trouxe desconfortos entre Vitor e sua gravadora. (FONESCA, 2013 p. 24). Ramil então se viu obrigado condensar duas faixas para o disco se enquadrar na propostas da Polygram. Os descontentamentos de Vitor se estendiam ao conteúdo de suas próprias canções. Mais tarde, elas seriam frequentemente preteridas das apresentações sendo tampouco regravadas. Nas apresentações que presenciei, apenas a canção-título *Estrela, estrela*, foi tocada (embora apresentada em todos os shows que fui), sendo a única presente em sua coletânea lançada em 2013, *Foi no mês que vem*. A respeito da canção *Estrela, estrela*, Ramil é mais generoso:

Graças a ela meu primeiro disco teve algum porte. E naquele momento entendi que se quisesse criar música brasileira pra valer e de forma duradoura, em meio a toda aquela constelação de grandes compositores, teria que baixar a cabeça e me dedicar a fazer algo realmente sólido, algo que deveria estar muito além daquela meia dúzia de canções iniciais. (In FONSECA, 2013, p.25)

Insatisfeito, Vitor buscava então uma alternativa para o que ele acreditava ser um ambiente “apático” para a MPB, onde “não se via mais grandes arrojos, que ninguém corria riscos, que a caretece imperava, que a música vinda dos anos 1970 ficara burocrática”(p. 26). Além disso, procuraria produzir algo a altura de sua autocrítica. De acordo com Luís Rubira (2015), após ter iniciado os estudos em piano ainda na cidade Pelotas por volta dos quinze anos, resolve retomar essa atividade em Porto Alegre, onde ingressaria na Faculdade de Composição e Regência da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Visando um nível técnico no piano como o de Keith Jarrett e imerso numa rotina de asceta repleta de leituras, Ramil almejava voltar a público apenas aos 30 anos. Aprofundava-se nos trabalhos de Atahualpa Yupánqui, mas também de Armando Albuquerque, compositor erudito e professor de Ramil, ao menos durante o ano e meio em que esteve no meio musical acadêmico.

No entanto, tanto os estudos na universidade, quanto a disciplina auto-imposta na prática do piano acabariam sendo interrompidos pela concepção e posterior gravação de seu segundo álbum, o já citado *A paixão de V segundo ele próprio*.



Figura 3: Capa do disco *A paixão de V segundo ele próprio* (1984)
Fonte: Divulgação.

O álbum saiu pela Som Livre, em parceria com a RBS discos. Vitor, além de assinar as composições, gravou violões e sintetizadores, e procurando convergir as suas diversas influências o álbum continha:

“instrumentos de orquestra e de brinquedo, textos ao contrário, escrita automática, poesia concreta, história gaúcha e política terceiro-mundista, letras densas e versos infantis (escritos pela sobrinha Francine, de nove anos), atonalismos, canções longas ao lado de outras que duravam segundos, gravações de rua, espanhol e português, bom e mau gosto, tradições e invenções, milongas do tipo clássico, como *Milonga de Manuel Flores* (sobre poema de Jorge Luís Borges) e *Semeadura*, e baladas pop, como *Talismã* e *Sim e Fim*.” (FONSECA, 2013, p. 27)

Tratava-se de uma produção cara, mas que foi mesmo assim foi consentida pela gravadora, possivelmente acreditando que com os irmãos produzindo o disco, Ramil também faria um disco de sucesso comercial. No entanto, o resultado foi uma miscelânea caótica de elementos regionais, *pop*, de música experimental, de literatura, ou seja, de referências muitas vezes entendidas como conflitantes. Ramil admitiria mais tarde que as várias vertentes foram colocadas de propósito no álbum. No entanto, já se mostrava ciente de que não ficaria claro para quem escutasse, pois não havia uma unidade.

Dessa forma, o músico procuraria livrar-se dessa herança tropicalista na sua criação dali para frente. No entanto, quando mudou-se para o Rio de Janeiro com sua esposa Ana Ruth e o filho Ian de seis meses, deparou-se com um contexto e mercado incompatível com suas ideias. A indústria fonográfica ainda voltava-se para o rock, consequência da experiência bem sucedida financeiramente que foi o *Rock in Rio*. Mesmo assim, assinou com a EMI e enviou uma “demo com as coisas aparentemente mais roqueiras” para a gravadora (FONSECA, 2013, p. 29). O nome do trabalho se chamaria *Tango*. O disco, lançado em 1987, contava com Vitor tocando violão e piano em algumas faixas, assinando os arranjos com a banda, que tinha dentre outros músicos, Carlos Bala e Nico Assumpção.



Figura 4: Capa do disco *Tango* (1987)
Fonte: Divulgação

Luís Rubira (2015) faz uma consideração importante – porém possivelmente pessimista - sobre o contexto fonográfico do Rio de Janeiro da época quando afirma que a cidade , junto de São Paulo, está em sintonia com os grandes centros urbanos do mundo, graças aos influentes meios de comunicação de massa do país. Dessa forma , ao menos no final dos anos de 1980, a metrópole carioca era movida por :

uma lógica de mercado(...) É o lugar para onde sempre migrou um expressivo contingente de músicos brasileiros em busca de melhores condições de trabalho, reconhecimento ou, tão somente, atrás do amplo complexo da ‘indústria cultural’- que produz ‘artistas’ em série, ‘sucessos’ que ficam no ‘topo das paradas’ durante alguns meses e depois são desbancados por alguma outra ‘novidade’.(p. 73)

A despeito da aparente concessão feita por Ramil ao procurar gravar um material mais próximo da música feita na época, sua inaptidão com essa lógica logo iria resultar em mais um rompimento de contrato, o que seria o último com uma *major*. Segundo Fonseca (2013), além do caráter *jazzy* de algumas canções, os executivos da gravadora não aprovaram nem sua versão para a canção *Joey* de Bob Dylan (*Joquim*), com quase dez minutos de duração. Inseguro com sua própria performance e com a interação da plateia, Ramil também “não gostava de fazer shows.” (p. 30). Suas convicções o colocaram numa posição de deslocamento em relação as gravadoras *majors*, ou seja, aquelas pertencentes aos grandes conglomerados do entretenimento, e na época uma das poucas alternativas de uma carreira estável para um músico. O próprio compositor admite que fracassou “do ponto de vista de mercado tradicional, gravadoras, etc.” (TAUBKIN, 2011, p.121). Companheiros de profissão (inclusive o irmão Kleidir) procuravam aconselhá-lo a respeito desse aspecto da carreira musical, já que a idealização de uma carreira apenas como compositor parecia se tornar cada mais inviável. Após uma primeira fase da carreira mais

próxima ao grandes centros fonográficos do Brasil, o compositor resolve voltar ao Rio Grande do Sul, uma vez que se sentia desajustado em relação àquele contexto de produção cultural:

em muitos momentos do meu trabalho houve angústia(...) quando eu vim do Rio de Janeiro para cá: naquela época, final dos anos 1980, só se tinha um caminho. A ‘música brasileira’ – entre aspas – era só o que depois ficou conhecido por Rock Brasil (...) não havia espaço para mim (...) dava angústia ver a forma como aquele mercado funcionava, e eu estava bem no meio do mercado (TAUBKIN, 2011 p.120)

Diante da dificuldade de performance que o prejudicaria sua trajetória em diversos níveis, Ramil ficaria oito anos sem gravar nenhum disco. Período em que procuraria aprimorar-se através de constantes apresentações, tanto para divulgar o disco *Tango* quanto representando o personagem alter-ego Barão de Satolep, primeiro no espetáculo Tangos e Tragédias, depois em um show próprio, *Midnight Satolep*. Enquanto isso, seus questionamentos sobre sua criação musical, o meio de mercado musical em que ele estava inserido e principalmente sua identidade como gaúcho encontravam-se em um ponto que resultariam no ensaio *A estética do frio*, que mais tarde, a convite de Luís Augusto Fischer entraria na coletânea de ensaios pela editora da UFRGS, *Nós, os Gaúchos*. Trata-se de um ensaio resultante da angústia que Ramil sentia acerca de sua identidade como brasileiro, que culmina em um episódio contado pelo próprio compositor:

Estou no meu apartamento em Copacabana (...) de calção e chinelos, assisto ao *Jornal Nacional* na TV. Assisto uma matéria sobre uma festa popular na Bahia. As imagens: um trio elétrico sobre um caminhão arrastando milhares de pessoas seminuas, pulando, suando, bebendo e cantando sob um sol furioso (...) Não consigo me sentir próximo do espírito daquela festa, embora esteja igualmente seminu e com calor e a notícia apresentada num tom de absoluta normalidade, como se aquilo fizesse parte do meu dia-a-dia. Assisto a seguir uma matéria sobre a chegada do frio no sul (...) Vejo campos cobertos pela geada na luz branca da manhã, vejo crianças escrevendo com o dedo nos vidros dos carros, vejo homens de pala andando de bicicleta, vejo águas congeladas, vejo gente esfregando as mãos, gente de nariz vermelho, vejo a expectativa de neve na serra, vejo o chimarrão fumegando (...) reconheço imediatamente aquele universo como meu. Mas as imagens agora são apresentadas num tom de anormalidade, de curiosidade, de quase incredulidade, como se estivessem chegando de outro país (...) o que faz com que eu me sinta estranhamente isolado, mais do que fisicamente distante. (RAMIL, 1992, p. 262)

Isolamento que não se resolveria apropriando-se de maneira acrítica da cultura referente a seu estado de origem. Sujeito urbano e admirador da música feita no restante do Brasil e no mundo, Ramil tampouco se sentia representado pelo que ele acreditava ser “uma cultura há muito marcada por estereótipos”(RUBIRA, 2015, p.104). Anos mais tarde, o compositor esclareceria melhor essa questão em uma entrevista:

A nossa expressão regional é polêmica. Até que ponto ela nos representa? Para muitos jovens, é um símbolo de carece, de velhice, de conservadorismo. Porque a nossa tradição tem estado na mão de tradicionalistas, como o próprio nome diz, os caras que

definiram algumas bases do que é gaúcho e do que não é - o gaúcho não usa esse tipo de calçado, não toca esse instrumento, não usa essa calça. Uma coisa muito normatizada e difícil de se misturar. (In TEIXEIRA, 2002)

E ainda que ser um artista independente fosse uma alternativa de carreira quase impensável na época, Ramil opta por esse caminho, mudando-se para sua cidade natal, Pelotas. Da casa onde passou a boa parte de sua infância e adolescência iria maturar e desenvolver seus processos de criação e circulação de seu trabalho, objetos que serão analisados na presente pesquisa. Apenas no ano de 1997 seria lançado o disco *Ramilonga – a Estética do Frio*. A partir daí sua atuação seria às margens das grandes *majors* fonográficas e sua produção ficaria marcada pelo papel de destaque que ele daria à milonga, gênero considerado tradicional pelas instituições de cultura do Rio Grande do Sul. Trata-se do resultado de uma estética própria que passava pela convergência de sonoridades que diziam respeito às suas vivências, compondo com elementos musicais e poéticos de Bossa Nova, *Pop*, Jazz, Música Indiana. No entanto, ele elege como matriz “majoritária” a Milonga, trazendo novos elementos para este gênero tradicional de sua região. Em sua ânsia de dar coesão e individuação para o seu trabalho, elege o gênero como uma espécie de eixo, e em torno dele converge uma série de outras influências musicais e literárias de origens diversas.



Figura 5: Capa do disco *Ramilonga* (1997)
Fonte: Divulgação

Todavia, se na década anterior sua milonga *Semeadura* fora vaiada em um festival nativista, na virada do século seu trabalho continuaria sendo rejeitado mesmo entre aqueles que se julgavam mais progressistas em relação à tradição gaúcha. De acordo com cancionista uruguaio Daniel Drexler:

Ramil fez uma tentativa natural de conectar com esse circuito[nativista] quando, logo voltando do Rio, lançou seu disco *Ramilonga*. Ao se apresentar em um dos festivais mais importantes do estado, a *California da Canção Nativa* na cidade de Uruguaiana,

recebeu um duro golpe de realidade ao ver que uma a uma as pessoas presentes no público foram se retirando, e terminou tocando frente à uma enorme plateia de cadeiras vazias (2015, p.80).

Dessa forma, se por um lado Ramil não podia mais contar com o apoio de uma *major* do sudeste do país, tampouco teria fácil acesso ao público e o mercado ligado ao nativismo e o tradicionalismo. Assim como *Ramilonga* (1997), lançaria os álbuns *Tambong* (2000), *Longes* (2004), *Satolep Sambatown* (2007), *Delibáb* (2010) e *Foi no mês que vem* (2013) através de parcerias, editais ou mesmo por financiamento coletivo. Ou seja, procuraria um mercado alternativo e contaria com um público de nicho, que apreciasse tanto suas incursões na cultura regional quanto seus hibridismos ou homenagens à canção brasileira e global. Dessa forma, teria mais liberdade para dar segmento à um projeto criativo em que em diversos momentos colocaria a milonga como matriz cultural central de suas composições e performances ao vivo.

1.3 Sobre a(s) milonga(s) - *Milonga de los Morenos*

*Alta la voz y animosa
Como si cantara flor,
Hoy, caballeros, le canto
A la gente de color*

(*Milonga de los Morenos*, Jorge Luís Borges/ Vitor Ramil)

Nesta seção do trabalho serão abordados aspectos referentes à milonga, matriz das canções de Vitor Ramil estudadas na presente pesquisa. Tal tarefa foi realizada através da audição de fonogramas e um estudo bibliográfico a respeito do gênero musical tanto nas áreas da musicologia quanto nas ciências sociais e literatura. Dessa forma, buscarei apresentar uma contextualização envolvendo a história conhecida do gênero, incluindo suas origens e desdobramentos no decorrer das décadas, bem como seus aspectos musicais e extramusicais e a importância do gênero para a construção da identidade cultural da região, sendo objeto de constantes elaborações musicais e disputas a respeito de suas definições e limites para inovações.

Não há consenso a respeito das origens da Milonga. Coriún Aharonián (2010) destaca que nem mesmo o significado da palavra possui uma compreensão unânime. Em questões de etimologia, o termo *milonga* é creditado como afro-brasileiro⁶ ou “tido como originário da língua

⁶ Sosa (2016, p.41) reitera a origem africano-brasileira do termo milonga. Todavia, a canção, mediada e matizada pela língua portuguesa, ganha maior destaque em nosso país apenas a partir da década de quarenta.

bundo-congolense, sendo o plural de *mulonga*, que significa *palavra*” (CASCUDO *apud* MEDEIROS e SILVA, 2014, p. 148). No *Novo dicionário Banto do Brasil* (LOPES, 2012), milonga é definida como “música e dança de origem platina”, originada do quimbundo, também significando “exposição, queixa, calúnia, injúria, demanda, através do espanhol platino” e até mesmo “feitiço, sortilégio, bruxedo” quando provém de milongo, isto é de “remédio”, “coisa-feira, despacho” (p.171). E o milongueiro seria tanto “Que ou aquele que canta milonga” quanto alguém “manhoso, dengoso, que tem lábia” e até mesmo um “milagreiro” (*idem*). No plural, milongas se aproximariam do termo milongagem, que seriam “mexericos, intrigas, manhas dengues, desculpas descabidas”. (*idem*). Por outro lado, em meados do século XIX, num contexto de alta concentração de homens solteiros e prostíbulos na região do Rio da Prata, há registros de uso do termo para designar lugares de dança populares ou mesmo para se referir às mulheres que frequentavam esses locais de baile (AHARONIÁN, 2010) . Tendo em mente uma quantidade de significados tão abrangente, fica a certeza das origens africanas do termo.

Sobre a ‘invenção’ do gênero musical, há a hipótese que esta tenha ocorrido na segunda metade do século XIX, ainda que esse marco possa apenas significar o primeiro registro conhecido de algo existia há mais tempo, mas que ainda não havia sido batizado. Vitor Ramil, também estudioso da milonga, reitera a afirmação que as origens da milonga são polêmicas. Em sua própria pesquisa não-acadêmica ele aponta que:

A milonga pertence a um gênero de canções muito bem determinado, antiquíssimo na Espanha. Ela está ligada a uma antiquíssima corrente musical espanhola e portuguesa intacta, muito cedo introduzida na iberoamérica onde alimentou numerosas espécies líricas e coreográficas. As milongas se parecem com as guajiras cubanas. A milonga pampeana tem as mesmas medidas copleras da guajira. Ou seja, a milonga é, em sua origem, uma adaptação da guajira flamenca que, por sua vez, é uma adaptação da guajira cubana. A milonga primitiva era em compasso de 6/8, certamente uma simplificação da guajira flamenca, de difícil execução. Na mão dos guitarristas dos países do Prata o ritmo difícil de reproduzir da guajira andaluza ganhou uma simplificação e depois uma transformação ao ser influenciada pela habanera, muito popular então, passando a ser tocada em 2/4. A milonga nasce por volta de 1860, adquire coreografia (a milonga dançável...) [e] antes de 70 e modifica seu compasso ternário de origem pelo 2/4. (*In* TEIXEIRA, 2002)

Ramil também cita “uma tese que diz que ela vem de uma melodia medieval portuguesa chamada melos-longa, ou melodia longa, que veio para o Rio Grande do Sul e daí foi para a Argentina e o Uruguai” (*In* TEIXEIRA, 2002). No entanto, apesar de favorável aos brasileiros, Ramil admite que essa seria uma teoria fantasiosa. Outras origens possíveis da milonga incluem uma ligada à cidade de Montevideu, bem como uma divergente que ressalta as origens africanas

da forma musical. A primeira, menciona a ligação entre o milongueiro e o *payador*, poeta improvisador do ambiente urbano uruguaio, que no início possuía até conotação pejorativa, uma vez que era ligado à tipos sociais suburbanos de baixa renda. Esses poetas possuíam uma espécie de relação de continuidade com os fandangueros andaluzes e os trovadores medievais. A segunda teoria coloca a milonga junto ao tango como descendente da habanera, palavra originária do dialeto quimbundo falado pelos negros banguelas, malembos e mozambiques, que na época eram escravos que vieram para o Brasil e o Uruguai. Seguindo essa linha de raciocínio, milonga seria portanto plural de *mulonga* que significaria palavra, concordando afirmações de pesquisadores já aqui mencionados.

Lauro Ayestarán, musicólogo e folclorista uruguaio pioneiro na categorização das músicas populares da região do prata, espirituosamente ilustra essa indefinição acerca das origens territoriais da milonga. Para o autor, o folclore cavalga por cima e ri da geografia, e uma vez que o mapa político não coincide com o folclórico, “todos os países da América compartilham com seus vizinhos suas espécies populares.” (1967, p. 22). No caso da milonga, embora ocorram variações a respeito da maior ou menor participação de um ou outro território, é ponto pacífico que a milonga, em todos os seus desdobramentos, tenha se estendido por todo o Uruguai, parte da Argentina e o extremo sul do Brasil.

A respeito de sua função musical, há a constante menção de não haver apenas uma milonga, mas sim variadas, servindo o termo portanto para designar diversas manifestações musicais da região, tanto dançantes quanto poéticas e contemplativas. Estudiosos entre musicólogos e folcloristas (AYESTARÁN, 1967; AHARONIÁN, 2010; MEDEIROS E SILVA, 2014) destacam que a milonga servia inicialmente para acompanhar *payadas*, formas poéticas que eram recitadas em desafios entre dois ou mais indivíduos. Esses duelos poéticos em formas principalmente de quadras (versos de quatro estrofes) traziam como acompanhamento instrumental o violão dedilhado⁷ e podiam tratar de acontecimentos políticos, crimes memoráveis, romances ou quaisquer outros eventos da atualidade. Os temas sugeridos pelos participantes ou pela audiência, eram abordados em uma espécie de contraponto entre os milongueiros *payadores* em que um participante fazia a réplica em versos baseada na estrofe

⁷ Curiosamente, no *Dicionário de termos e expressões da música*, Henrique Dourado (2004) descreve a milonga vagamente como um “gênero musical gaúcho cantado e acompanhado por sanfona” (p.206). Desconsidera o papel do violão, além de utilizar o termo “sanfona” para se referir ao acordeom ou “gaita”, como é chamada no Rio Grande do Sul.

anterior de seu adversário. De acordo com Ayestarán, a luta verbal em alguns casos levava o perdedor a quebrar seu violão por se sentir indigno de empunhá-lo ou mesmo a tirar sua própria vida por achar a derrota demasiado vergonhosa (1967, p. 70)

É forçoso reconhecer o fato da milonga também a ser associada também à bailes, pela etimologia citada anteriormente mas também por suas próprias características dançantes. Coriún Aharonián (2010) atesta que ainda em meados do século XIX, mais precisamente na sua segunda metade havia uma música dançável e predominantemente instrumental que atendia pela nomenclatura de milonga. Esta dança, segundo Ayestarán (1967) era praticada por casais abraçados, não possuindo necessária interação com outros participantes.

Paralelamente a esta milonga de dança, Aharonián (2010) destaca uma outra forma de milonga-canção em que predomina o canto, presente em todo o sul e com descendentes pelos séculos seguintes. De acordo com Sosa “no campo do tradicionalismo, a milonga, entre muitas outras formas, encontrará ancoragem no interior do cultivo das tradições via cetegismo, o que não significa que não tenha havido confrontação entre uma opção adesiva a ela, por um lado, e outra que a excluísse do conjunto das tradições ‘autenticamente’ gaúchas” (2016, p.53). Para seus defensores, a milonga é integrada como canção do estado dentro de “uma concepção mais ampla sobre o tipo social gaúcho, com origem mais remota associada à terra, à melancolia, à pampa” (p.54). Nos anos 1960 e 1970, em um discurso de unidade latino-americana, artistas se reuniam em torno de ideologias de resistência política de matriz esquerdista. Nos festivais nativistas, houve até mesmo um predomínio da milonga, embora existissem cancionistas como Noel Guarany “correndo lateralmente ao Movimento Tradicionalista Gaúcho” (p.55).

A milonga-canção seria portanto capaz inclusive de amalgamar outros formatos e se fazer presente em diversos contextos, gravada por artistas e presentes em festivais nativistas estudados por Lucas (2000 e 2004), Ferreira (2014), Jacks (2003) e Santi (1999 e 2016). Vitor Ramil confirma a popularidade desse gênero no sul, destacando sua frequência nas inscrições de festivais nativistas, sendo “um gênero fácil de as pessoas lidarem com ele” (*In* TEIXEIRA, 2002). Álvaro Santi (1999) reitera essa posição. Ao fazer um levantamento das canções campeãs dos festivais nativistas nas décadas de 70 e 80 (em que incluem os anos em que os irmãos Ramil participaram), Santi destaca “a franca predominância do gênero milonga, com dezenove exemplos (28% do total). Na segunda década do período enfocado, essa predominância se acentua: dessas dezenove, doze foram apresentadas nos anos 80.” (p. 101). Dessa forma, “ao final

do século 20 e no vapor do novo século, a milonga se vai aglutinando ao conceito das escutas locais e ganhando espaço como prática cancional renovada, atualizando-se em temas e sonoridades que, em níveis variados e por razões muitas, passa a depender, em produção mais ampla, de produção e do consumo digitais” (SOSA, 2016, p.57). Trata-se, em suma, de “um recurso composicional ativo na canção contemporânea platense e rio-grandense” (p.31). Danilo Kuhn da Silva, músico e pesquisador, afirma que a milonga “é o gênero gauchesco mais desenvolvido, possui algumas variantes, e é amplamente utilizado”(2010, p.71). Clarissa Figueiró Ferreira (2014), etnomusicóloga, em seu trabalho sobre festivais nativistas do Rio Grande do Sul, aponta que a milonga está entre os gêneros mais premiados nesses eventos e que costuma estar entre os gêneros mais procurados pelos compositores. Dessa forma, é possível deduzir a importância da milonga na música da região, servindo tanto como matriz ou inspiração de canções (em especial as de Ramil), *payadas*, ou mesmo peças jazzísticas ou de concerto.

1.3.1 Milonga como gênero musical – *Milonga*

*Siento y no siento sentir
De un sentimiento que tengo
Que he sentido sin sentir
Que estoy sin sentir sintiendo
(Milonga, poema do folclore uruguaio)*

Mas afinal, sonoramente, o que é milonga? Para uma resposta esclarecedora desta pergunta, é forçoso inserir a milonga dentro do conceito de gêneros musicais. Bastante corrente nos estudos sobre música popular (FRITH, 1996b; NEGUS, 1999), a ideia de gêneros musicais compartilha com a etnomusicologia a perspectiva de que os textos musicais são indissociáveis de seus contextos, isto é, são culturalmente construídos e aceitos. O musicólogo italiano Franco Fabbri (1981, 1999 e 2006), notório estudioso do conceito, define gênero como conjunto de eventos musicais governados por uma série de convenções sociais e expectativas que se desdobram em regras formais e técnicas, semióticas, sociológicas, ideológicas, comerciais e comportamentais.

Quanto aos aspectos formais e técnicos, de fato há uma espécie de conjunto de parâmetros mais ou menos restritos que auxiliam a definir o que é milonga, mesmo dentro de suas variantes. A consideração desses recursos técnicos como melodia, textura, ritmo, harmonia e outros pode ser entendido tanto como regras invioláveis sob o ponto de vista dos mais conservadores quanto

pontos de partida para inovações, como é o caso de músicos como Vitor Ramil, Astor Piazzolla, Carlos Moscardini, Daniel Drexler, Arthur de Faria entre outros.

Em um trabalho que trata de aspectos formais e técnicos da milonga, Medeiros e Silva (2014) apontam elementos que segundo os autores não são passíveis de serem ignorados, pois caracterizariam o gênero. Segundo os musicólogos, a milonga é praticamente em todos os casos apoiada no padrão métrico 3-3-2, encontrado em boa parte da costa atlântica das Américas onde houve forte presença africana e processos extramusicais como a mestiçagem. Esse padrão rítmico, seja explícito ou subentendido, transcende a própria milonga pode ser encontrado (evidentemente com variações de andamento e arranjo) em gêneros musicais caribenhos, tango, samba e até mesmo nas palmas da capoeira. Ahanorián (2010) também destaca a grande família do *tres-tres-dos*, presente em praticamente todos os tipos de milonga.

Dentre suas variantes, há de se destacar a milonga pampeana ou oriental, apresentada por Medeiros e Silva (2014) como milonga tradicional ou simplesmente milonga. Tasso Bangel, em seu trabalho *Estilo gaúcho na música brasileira* (1989) em que compila a série de gêneros que considera característicos do Rio Grande do Sul, ao exemplificar a milonga, utiliza-se somente desta variante. E é justamente esta modalidade de milonga que Vitor Ramil toma como favorita em suas composições, tendo exemplos em *Ramilonga*, *Deixando o Pago*, *Querência*, *Milonga*, entre outras. É chamada de pampeana justamente por sua ligação com a região do prata, que possui grandes planícies de vegetação gramíneas chamadas de pampa. Apesar de compartilhar características com outras espécies de milonga como a *arrabaleira* e a *corrleira*, estas últimas seriam mais rápidas e dançantes, com acentuações diferentes em que se predominaria a fórmula binária de compasso.

A milonga pampeana normalmente é tocada em andamento lento, nas fórmulas de compasso 4/4 ou 2/4 e predominantemente em tonalidade menor, sem no entanto excluir-se a possibilidade de encontrarmos exemplos na tonalidade maior. Vitor Ramil considera esta milonga como “mais lenta, arrastada” e mesmo “melancólica, talvez mais feminina” em contraste com a milonga mais urbana e bailável ou trágica e épica como a milonga muitas vezes feita nos outros países platinos (In TEIXEIRA, 2002). Harmonicamente, há uma forte recorrência da alternância dos graus i (I) e V7. Os musicólogos Daniel Medeiros e Danilo Silva ainda destacam o *arremate*, que é “um tipo de estrutura cadencial apoiada comumente pelas seguintes sucessões: V7 – iv – III – V – i ou iv – III – V – i em tonalidade menor; e V7 – IV – iii – ii – I na tonalidade maior.” (2014,

p. 150). Esse movimento melódico descrito pelos autores é descrito pelo baixo ou na voz mais grave das harmonias referentes e possui a função de concluir frases, estrofes ou mesmo canções inteiras, como “uma coda de pequena extensão” (ZAMACOIS *apud* Medeiros e Silva, 2014, p. 162).

O violão⁸ é executado tanto através de batidas chamadas de *rasgueos* e *chasquidos* em que as notas dos acordes são tocadas simultaneamente, quanto em arpejos em semínimas e colcheias utilizando as notas dos acordes. Esta última maneira de tocar citada, em que se utiliza o dedilhado é frequentemente utilizada por Vitor Ramil. Trata-se de uma técnica que se estende mesmo às suas canções que não pertencem ao gênero milonga. No entanto, em se tratando das milongas arpejadas, há um padrão recorrente tocado com o polegar nas cordas mais graves do violão, realizando uma espécie de baixo ostinato no primeiro, sexto e quinto graus, sendo o sexto grau predominantemente menor por causa da forte identificação do gênero com os modos menores. Pensando em compasso quaternário, o padrão segundo Medeiros e Silva (2014) basearia-se na seguinte figura rítmica, claramente aparentada ao *tres-tres-dos*:



Figura 6: Padrão rítmico-melódico da milonga (MEDEIROS e SILVA, 2014, p.150)

Embora o exemplo mencionado acima encontre-se na tonalidade de mi menor, bastante favorecida pela afinação padrão do violão e presente em canções de Ramil como *Mango*, *Semeadura* e *Ramilonga*, é forçoso destacar que há variações em relação a este *bordoneio* e sua tonalidade. Em um pesquisa por audiovisuais e bibliografia sobre o assunto (MEDEIROS E SILVA, 2014; BANGEL, 1989; AHARONIÁN, 2010; AYESTARÁN, 1967) é possível encontrar um número recorrente de milongas em lá menor e ré menor, tonalidades com

⁸ Sobre as origens do violão, trata-se um instrumento derivado do alaúde-caldeu-assírio, trazido para o nosso continente via Espanha pós-invasão moura ou mesmo como “resultado da sucessão de transformações da cítara assíria em cítara romana” (SOARES, 2007, p.100). Ainda no Brasil colônia, “em um momento indeterminado passou a ser utilizado aqui somente o vocábulo ‘violão’ para se indicar o instrumento que na maioria dos países é tido como guitarra (*guitar, guitare, guitarre, chitarra*)” (p.101). Já a partir do final do século XIX, o instrumento “passou a ser identificado com a música popular urbana, enquanto que a viola tornou-se um típico instrumento do interior do país” (*idem*). Acompanhando a popularidade do instrumento em outros países, e levando em consideração os projetos de identidade nacional, “o violão passou de instrumento da cultura colonizada a instrumento latino-americano por excelência. Sua fácil assimilação nas camadas populares fez dele o instrumento mais difundido por aqui, tanto pela versatilidade de gêneros (...) quanto pela fácil portabilidade e baixo custo financeiro” (p.102).

sonoridades que também favorecem a utilização de cordas soltas proporcionando uma maior ressonância das notas do violão. E mesmo o movimento do baixo feito com o polegar, costuma ser mais fiel ao ritmo do que aos graus harmônicos, podendo ser encontrado arpejos delineados por combinações variadas dos graus da escala, com uma predominância da tônica marcando o primeiro tempo do compasso e uso da quinta justa em outras notas do baixo ostinato. Conforme será descrito nos capítulos seguintes, no caso específico de Vitor Ramil, além do compositor procurar variar as tonalidades lançando mão de afinações alternativas e o uso do capotraste, o compositor recorre ao modo maior bem como utiliza de movimentos ascendentes no ostinato, como no caso de *Velho Leon e Natália em Coyoacán*⁹.

De toda forma, é possível destacar a importância do dedo polegar no violão cumprindo “um jogo de timbre, de textura de som” (AHARONIÁN, 2010). O dedo polegar é ora complementado pelo indicador e médio, ora transcendendo os registros das cordas mais graves atacando a terceira e segunda cordas do violão. Além disso, este instrumento *criollo* constantemente é acompanhado da voz. O canto que acompanha o instrumento de cordas é normalmente entendido pelos estudiosos como silábico, algo inclusive estendido à outros gêneros musicais gauchescos como o bugio, o xote, a vaneira entre outros (BANGEL, 1989). Ayestarán (1967) afirma que esse estilo de sílaba contra nota, evitando floreios e melismas leva a milonga frequentemente ter seus versos mais ditados do que cantados, possivelmente guardando uma proximidade maior com suas origens das *payadas*. Mesmo quando há melodias, normalmente estas são “simples, intuitivas, construídas por graus conjuntos e intervalos harmônicos, usando com frequência a escala descendente” (BANGEL, 1989, p. 29).

O timbre de voz, ao menos se nos atermos a um recorte geográfico do Rio Grande do Sul também tem características que costumam entendidas como referência na construção da milonga e mesmo de outros gêneros relacionados. De acordo com Lucas (1994), é comum encontrar nas músicas sul-riograndenses um “estilo vocal marcado pela tensão (força) e intensidade (volume) da voz” (p. 141). Este modo de cantar “gritado” é imediatamente reconhecido no contexto dos festivais nativistas como mais “autêntico” por lembrar da maneira que o gaúcho supostamente

⁹ Abordarei essa canção com maior profundidade na seção 4.3 deste trabalho. Também é possível encontrar parte das reflexões dessa seção no artigo “Dinâmicas culturais do gênero Milonga na canção *Velho León e Natália em Coyoacán* de Vitor Ramil” escrito em parceria com o Prof. Dr. Edwin Pítre-Vásquez e apresentado no XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música em Belo Horizonte, entre 22 e 26 de Agosto de 2016.

lida (ou doma) com a natureza. Cantar gritado “representa simbolicamente o homem da cultura pastoril – o peão, o ‘gaúcho’, o campeiro” (p. 142). O complemento à essa maneira de cantar seria a utilização de um “‘sotaque de fronteira’ evidenciado na articulação diferencial de vogais e consoantes” (*idem*) Em oposição a esse, estaria um modo de cantar “urbano” logo menos “autêntico”, e que frequentemente Vitor Ramil é relacionado. A pesquisadora ainda observa que “independente do timbre e da extensão vocal do intérprete-cantor, o modo de projetar a voz no alto de cantar ajuda a criar aquilo que de maneira genérica chama-se ‘estilo musical’ e que nesse ambiente “dominado pelos cantores homens” mesmo as mulheres cantoras também “tinham esse tipo de emissão vocal” (p.141). Retomaremos essa relação entre canto, timbre e voz na milonga na seção 4.2.

Se o timbre de voz é um signo formador de identidade, a própria milonga cantada também compartilha este papel. Medeiros e Silva (2014) compreendem a milonga como uma espécie de música crioula platina, ou seja, uma música local¹⁰ originária e ligada à região do prata, ideia que compartilham com pesquisadores supracitados como Aharonián (2010) e Ayestarán (1967). Afirmando que a milonga “representa de modo peculiar a cultura gaúcha”, Maria Di Fanti (2009) aponta a construção do *ethos* do emissor milongueiro, entendido como “imagem discursiva do enunciador construída por meio de diferentes elementos (linguísticos, éticos, estéticos, etc.) inseridos em um contexto sócio-histórico, os quais necessitam da ‘incorporação do interlocutor para apreende-lo em um conjunto difuso de representações sociais “ (DI FANTI p. 151). O *ethos* milongueiro, é suscetível de diversas expressões regionais, e cada trabalho artístico é “perpassado de saberes, valores, e história” na relação com o outro (p. 163).

Portanto para a autora a milonga é capaz apresentar “um mundo ético próprio do pampa gaúcho”, e em suas letras podem ser encontrados diversos vocábulos referentes à práticas, sentimentos, objetos, espaços e sujeitos passíveis de serem reconhecidos pelo interlocutor como “aspectos partilhados da cultura gaúcha” (DI FANTI, 2009, p. 157). A milonga, com sua articulação de letra e melodia seria constitutiva da cultura regional gaúcha, traz aceitações e

¹⁰ Para Ochoa (2003), música local é a aquela que em algum momento histórico esteve associada a um território e a um grupo ou grupos culturais específicos, em um período anterior a demarcação de fronteiras. Local refere-se portanto “a ideia de lugar como âmbito de definição musical, que persiste na identificação do gênero” (p. 12). Privilegiam a oralidade e a presença física em detrimento da escrita. No entanto estas modalidades interagem com outros modelos de comunicação, portanto tanto a literatura quanto gravações podem ser mediadores da oralidade dos gêneros musicais locais. De qualquer forma essas músicas podem sofrer tanto processos ligados a um caráter conservador de afirmação ao passado quanto de transformações radicais.

rejeições conforme os espaços . Diferentemente de outras regiões do Brasil, a música gaúcha por vezes pode ser descartada de antemão ou reduzida a estereótipos como o do machismo. Ocorrem também disputas na medida em que pessoas envolvidas com a milonga e compartilham gostos em comum mas que possuem diferentes maneiras de entendê-las e processá-las. Em suma , a milonga é “saturada de valores que cria efeitos diversos em sua circulação e recepção” (p. 150).

A relação entre a música e identidade apresentada aqui é fundamental em uma análise do gênero além do musical e frequentemente ressaltada como necessária para a compreensão mais aprofundada. Longe de recorrer a essencialismos e determinismos, mas sim entendendo como socialmente construída e aceita como maneira de se reconhecer e diferenciar perante ao outro, a identidade tem sido um conceito recorrente na contemporaneidade e fruto de disputas e conflitos. A própria maneira de Ramil compor milonga passa por recepções do próprio compositor à respeito da cultura e identidade gaúchas e seu próprio entendimento do gênero musical.

Porém, como foi possível perceber ao longo desta dissertação, dentro das formas de gênero musical a milonga pode ser entendida como um gênero tradicionalista. De acordo com Lena e Peterson (2008), nestes gêneros o ideal dos participantes é preservar uma herança musical e imprimir nas gerações subsequentes a importância da música e seus rituais correlacionados. Fãs e organizações institucionais dedicadas a perpetuação do gênero devotam seus esforços em construir uma história e guiar os *performers* identificados com o gênero em relação a um cânone deste sistema musical. Apoiado em periódicos locais ou regionais, festivais, competições e outras ocasiões celebratórias, tais práticas visam manter vivo o espírito do gênero e reafirmar sua comunidade. Para a manter a coesão do gênero, diversos fatores socioculturais como a origem regional são usados como marcadores de autenticidade.

Lena e Peterson (2008) afirmam que “tradicionalistas despendem uma grande quantidade de energia lutando entre si sobre os modelos que eles constroem para representar uma música de gênero e seu cânone de *performers* icônicos” (p.706). Também debatem sobre quais instrumentos são apropriados e mesmo sobre as origens do próprio gênero. Ainda de acordo com os sociólogos “gêneros tradicionalistas rebaixam o que eles identificam como um consequências adúlteras da exploração comercial da música do gênero, e eles censuram artistas que são vistos como servidores dos interesses ou valores corporativos” (*idem*). Evidentemente, os hibridismos como os de Ramil ou outros desvios são desencorajados. Todavia, Franco Fabbri (2006) reconhece que as normas dos gêneros “estão submetidas a um processo de negociação permanente em que

participam os diferentes componentes da comunidade, e que se hierarquizam segundo as respectivas ideologias” (p.4). E é justamente essa dinâmica dentro de um gênero tradicionalista que procuro analisar nesta dissertação.

Pois a despeito de Ramil assumir a milonga como parte importante de seu processo criativo, ele abre mão das influências consideradas nacionais ou mesmo globalizadas, podendo convergi-las de formas variadas.

(...) a milonga tem uma grande qualidade e é por isso que eu tipo escolhi ela como uma musica emblemática: porque ela é uma música que se combina muito bem com todos os gêneros, entendeu... tu pode tocar um rock com uma milonga, tu pode tocar um blues com uma milonga, então é uma música que... que eu estava ouvindo... eu tava ouvindo outro dia um funk e eu fiquei cantando para minha mulher...’olha só, o acento da milonga e do funk casam perfeitamente’, e tu pode fazer uma milonga, um funk-milonga, por exemplo, entendeu? (in OLIVEIRA, 2015, p.219)

Por outro lado, o compositor traz nas canções que não são milongas algo idiossincrático da região sul. Segundo o compositor, mesmo quando compõe uma bossa, como *Não é Céu*, ele aponta elementos de milonga, como a economia de acordes e um aspecto cíclico, repetitivo, circular enquanto que a letra é mais extensa do comumente uma bossa costuma ter. Ou melhor, como Ramil conta:

“comecei a mexer com regionalismo, mas achei que eu tinha direito à tradição brasileira, eu tinha que me permitir cantar uma canção como *Não é céu* (...) Tinha que ser capaz de achar algo que juntasse isso tudo. Por quê ficar tudo separado, segmentado, como tem no Rio Grande do Sul, onde tu tem uma cena rock muito boa, uma cena *pop* muito boa, tem os caras que fazem MPB, tem os caras que fazem música regional... Por quê não pode haver algo onde tudo isso esteja um pouco presente? Então, comecei a produzir sempre pensando nisso.” (in TEIXEIRA, 2002).

Contudo, suas experimentações na matriz milonga inevitavelmente despertaram reações por parte de setores mais tradicionalistas. Ainda que atualmente eu perceba uma conjuntura mais favorável às experimentações com a tradição gaúcha¹¹, e mesmo quando o entrevistei Ramil, tenha se limitado a responder que “já ouviu muita coisa”, algumas afirmações dadas pelo cantautor anteriormente esclarecem as discordâncias e conflitos que surgiram como consequência de seu trabalho:

(...) ninguém me diz diretamente nada, mas depois eu pego por outros os comentários. Sabe como é artista, cada um tem sua vaidade e cada um defende o seu território. No

¹¹ Quando estive na cidade de Santa Maria para entrevistar Vitor Ramil e fazer algumas observações de sua performance, não pude deixar de reparar que o show tinha o apoio da Rádio Nativa FM. A emissora de alcance local, possui uma programação voltada majoritariamente para artistas pertencentes ao nativismo. No entanto, o nome da rádio constava no ingresso do *show* e foi citado nos agradecimentos do “mestre de cerimônias” pouco antes de Ramil subir ao palco.

momento em que eu digo que não quero fazer o canto gritado, estou ofendendo muita gente que canta gritado. Se eu digo que o meu violão é definido, é claro, é limpo, eu toco com precisão, estou atacando o cara que toca aquele violão sujo. E se eu digo que eu não usei acordeão e gaita, o cara que toca esses instrumentos pode se sentir ofendido. As pessoas se protegem muito na coisa da criação, cada um defende o seu cadinho. Mas eu recebi coisas como: ah, é uma bicha (sic) cantando regionalismo. E aí tem gente que me arremeda: Alcei a perna no pingo... (afinando a voz) Ah, esse cara imita o Caetano.” (RAMIL *in* TEIXEIRA, 2002).

Por outro lado, longe de se utilizar da milonga apenas com propósitos de inovação, Ramil demonstra profundo respeito pelas tradições ao musicar poemas de João da Cunha Vargas. Sem jamais ter conhecido o poeta pessoalmente, Ramil musicou considerável parte das poesias de depois de tomar conhecimento do autor através de uma gravação em fita, uma vez que Vargas “era um homem do campo que sequer escrevia seus versos, tinha na memória, era um tipo *payador*” (RAMIL *In* TEIXEIRA, 2002). Através de milongas presentes principalmente nos discos *Délibab* e *Ramilonga*, em canções como *Deixando o pago*, *Mango*, *Chimarrão*, *Tapera*, *Pé de espora*, *Pingo à soga*, *Gaudério* e *Último pedido*, Ramil difundiu a obra de um poeta até então desconhecido do grande público e mesmo por regionalistas. Hoje em dia esse resgate é entendido como importante por membros mais ligados à tradição, e João da Cunha Vargas considerado como “base para a construção poética do gauchismo” (FERRARO, p. 74, 2013). Tais milongas, mais “campeiras”, abordarei na seção 4.2, na qual darei uma ênfase na canção *Deixando o pago*.

Também é notória a versão de Vitor Ramil para o poema de folclore uruguaio *Milonga*, na canção de mesmo nome. Sem possuir autor conhecido, Lauro Ayestarán (1967) destaca o espírito melancólico e elegante da canção tocada em modo menor, de âmbito melódico reduzido configurando uma espécie de recitativo. Sua forma poética é a décima em glosa (ABBAACCDDC) na qual os últimos versos das quatro décimas formariam uma quadra com sentido independente chamada de ‘cabeza’. Ayestarán destaca essa que seria a “refinada alquimia da versificação” e que teria suas origens remontadas séculos antes na Europa colonizadora dessa região meridional da América (p. 74):

Milonga (Folclore uruguaio)

*Digo que siento desvelo
Digo que siento aflicción
Digo de corazón
Digo que llorar no puedo
Digo que en mi triste suelo
Digo que padezco, si
Digo que puesto a sufrir
Digo que dentro de un lecho
Digo que dentro 'e mi pecho
SIENTO Y NO SIENTO SENTIR*

*Salvo estoy de mi entender
Salvo de hacer exigencias
Salvo de correspondencia
Salvo me tiene un deber
Salvo de todo placer
Salvo estoy porque comprendo
Salvo de una dicha vengo
Salvo de un buen porvenir
Salvo vivo de morir
DE UN SENTIMIENTO QUE TENGO*

*Quisiera que el más cantor
Quisiera un consejo darme
Quisiera nunca acordarme
Quisiera tener valor
Quisiera en este dolor
Quisiera hacer dividir
Quisiera para vivir
Quisiera el alma serena
Quisiera apartar las penas
QUE HE SENTIDO SIN SENTIR*

*Tengo en el sentido valor
Tengo cambiado el pesar
Tengo que recuperar
Tengo la esperanza en dios
Tengo en este gran dolor
Tengo el alma batiendo
Tengo que vivir sufriendo
Tengo una pequeña duda
Tengo en mi mente segura
QUE ESTOY SIN SENTIR SINTIENDO*

A relação de sentimentos internos e melancólicos descrita no poema uruguaio se estende ao significado de milonga para Vitor Ramil. De acordo com o compositor a milonga é profunda e emotiva para ele, sendo de fato uma matriz criativa pessoal. E mesmo admitindo uma vivência rural quase nula, o cantautor aponta que emoção experimentada por ele quando entra em contato com a paisagem e imaginário do pampa é real:

Quando eu coloquei música em *Deixando o pago*, eu chorei copiosamente, chorei como uma pessoa louca, sozinho dentro de casa, sabe? E quando eu compus *Ramilonga*, eu chorei, e quando eu compus *Milonga de sete cidades*, eu chorei... Eu toco para a minha mulher e choro. E quando eu compus *Indo ao pampa* e toquei para a minha mulher, nós choramos juntos, entendeu? Eu comecei a perceber que a milonga era uma coisa extremamente profunda para mim, que era uma matriz minha (in TEIXEIRA, 2002).

Ainda assim, as dinâmicas culturais nas canções de Ramil, fruto de suas emoções, aspirações criativas e reflexões sobre identidade regional, influenciam e são influenciadas por um novo contexto de globalização, bem como novas possibilidades de produção, distribuição e consumo de música. As inovações estéticas na música composta por Ramil podem ser entendidas como indissociáveis das tecnologias de reorganização social, mercados alternativos (tanto à grande indústria fonográfica bem como ao bem estabelecido mercado regional gaúcho ligado ao tradicionalismo ou aos festivais nativistas) e processos socioculturais. Essas dinâmicas interligadas serão explicadas nos capítulos seguintes, bem como algumas implicações que eles trazem para a disciplina de Etnomusicologia e para a sociedade num geral.

2 .TEORIAS E CONCEITOS

2.1 Música Popular? Canção urbana e o mercado – *Ramilonga*

*Chega em ondas a música da cidade
Também eu me transformo numa canção
(Ramilonga – Vitor Ramil)*

Até aqui, tenho abordado as canções de Vitor Ramil como indissociáveis de um contexto cultural, mas também jamais escondendo uma inserção mercadológica. Entendo que frequentemente mencionar “indústria” ou “mercado” na mesma frase que “arte” ou “cultura” ainda pareça paradoxal, embora não seja nenhuma novidade entre muitos acadêmicos. De fato, a ideia de cultura, é mais associada às tradições populares coletivas ou subjetividades e reflexões íntimas do que a uma linha de montagem, produção serial ou outros adjetivos da produção capitalista. Porém, a música produzida dentro de um contexto midiático é objeto de debates de autores de diversas disciplinas, e seus desdobramentos seguem redefinindo os estudos tanto sobre o próprio texto em si, quanto pelas maneiras na qual ele é produzido e consumido.

Penso que a relativamente incipiente produção investigativa em música popular por músicos pesquisadores deve-se à influência de teóricos sobre a cultura de massa e a Escola de Frankfurt. Pautados por um pessimismo cultural e apoiados em conceitos como “massa”, “indústria cultural”, “música ligeira”, “fetichismo na música”, criam-se barreiras que definem *a priori* a inviabilidade da pesquisa na canção popular urbana, por esta não ser digna de uma investigação séria. Evidentemente, não utilizarei dessas teorias. Como ponto de partida, tomo uma definição sucinta de cultura de massa ou popular como aquela “produzida pelas técnicas de produção industrial e comercializada com fins lucrativos para uma massa de consumidores” (STRINATI, 1999, p. 27). Essa perspectiva deriva de uma noção mais ampla de cultura, como a apontada por Negus (1999), apoiada nos Estudos Culturais, que a entende como todo um modo de vida, com seus objetos bem como as práticas nas quais as pessoas criam mundos significativos nas quais vivem. Todavia, utilizar popular para definir tal conjunto de artefatos comumente disponíveis como formas de entretenimento é uma definição problemática, pois o termo cultura popular também designa a cultura das sociedades pré-industriais, objeto clássico da antropologia e da etnomusicologia. Tal dilema é exposto por Ana Maria Ochoa (2003) quando procura esclarecer

o significado de música popular. Para a etnomusicóloga, diferentemente dos países anglófonos que adotam *popular music* para as músicas urbanas massivas como o *hip hop*, a salsa ou ao *pop*, na América Latina “música popular” pode referir-se tanto a este mesmo tipo de música quanto ao que por vezes é entendido como folclore. Ochoa reconhece que as fronteiras sobre onde termina o tradicional e começa o contemporâneo atualmente geram controvérsias entre os pesquisadores. Contudo, estas músicas populares¹² distinguem-se da música letrada e culta, e presumem ou maior ou menor grau de aceitação por um grande número de pessoas.

Porém, a despeito de Strinati (1999) acreditar que noções frankfurtianas estejam em desuso, o próprio autor reconhece que “a ideia de cultura de massa continua muito viva, mesmo que nem sempre se apresente como tal” (p. 36). No entanto, para o sociólogo, é necessário analisar “a cultura popular sem recorrer à teoria da cultura de massa” (*ibidem*). Acomodar-se na Escola de Frankfurt por sua vez é permanecer em uma “abordagem estreita e antiquada” (p. 62). A antropóloga Rita Morelli afirma que “a noção de cultura de massa já foi de tal forma questionada que hoje em dia até mesmo o simples uso circunstancial do termo deve ser evitado em qualquer discurso que aspire alguma legitimidade científica” (2009, p. 20). Tratar a massa portanto como um grupo amplo de pessoas que necessitam apenas de divertimento e não de cultura, justificaria inclusive a exclusão desse grupo humano dos espaços e objetos considerados verdadeiramente culturais.

Reconheço que a maior parte do trabalho de Vitor Ramil orbita na forma que é seguramente dominante da música popular midiática: a canção. Nas palavras do próprio cantautor, ao procurar teorizar sua produção musical:

“ O predomínio da canção. Música e letra. Longas canções lineares, pequenas canções de segundos (não vinhetas) e as deliciosas formas comuns tipo AABAB e variantes. Jamais encheção de linguiça (repetir a letra, solos ou falas gratuitas, etc.). Pequenas, grandes, com refrão, sem refrão: todas canções igualmente densas, exatas em sua duração. Cada canção impõe sua concepção . Mas há uma concepção para todas as canções” (RAMIL, 1992, p. 268)

Trata-se da base mais comum para composição e performance da música popular. Estabeleceu-se sua hegemonia já no final do século XIX e assim permanece em escala global até a contemporaneidade. Evidentemente isso não significa que não tenham ocorrido modificações,

¹² De acordo com García-Cancelini (1999) “o ‘popular’ foi se tornando inapreensível pela multiplicidade de encenações com que o folclore, as indústrias e o populismo político representam” (p.57). O popular para o autor deixa de ser definido por características internas ou sua ligação com repertórios pré-industriais ou pré-cultura de massa, como os nacional-populistas como Tinhorão defendem. O popular se define a partir de sua “posição em relação às classes hegemônicas” (p.253).

mas sua predominância é tanta que frequentemente a estrutura canção é utilizada como sinônimo de música popular. Utilizando padrões de repetição melódica e uma letra cantada acompanhada de um arranjo instrumental, a canção, a despeito de todas suas variações, pode ser entendida com um denominador comum entre uma imensa variedade de gêneros musicais. Talvez o mais preponderante estruturalmente na canção seja sua forma centrada no contraste entre verso e refrão¹³. Embora na citação acima Ramil considere a possibilidade de compor canções sem refrão, são as que possuem essa seção o ponto alto de suas apresentações. Com melodias descendentes utilizando notas de duração longa, *Ramilonga* possui um estribilho memorável, uma vez que consiste lyricamente apenas do título da canção. Trata-se de uma canção presente em todas as performances em que realizei observações, e é sempre muito aplaudida, esperada e cantada pela plateia.

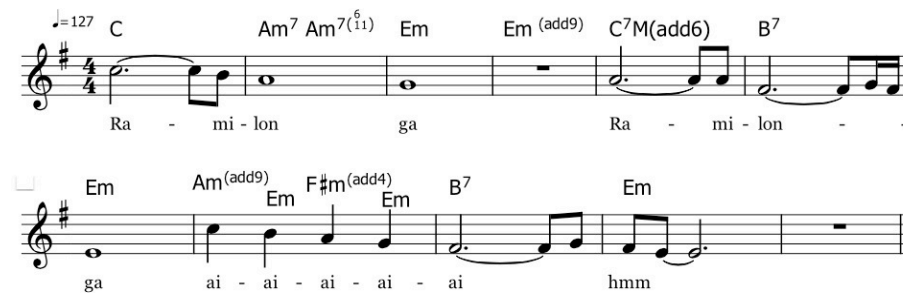


Figura 7: Melodia de voz do segundo refrão de *Ramilonga*, compassos 81-91 (RAMIL, 2013, p.174-175)

Todavia, embora identifique a preponderância dessa forma/fórmula tanto na música de Vitor Ramil quanto em boa parte do que dos sons que são consumidos na contemporaneidade, entendo que nem Ramil nem seu público se estendem como indivíduos passivos consumidores de uma obra motivada puramente por razões comerciais. Tampouco acredito que a música popular industrializada possa ser subsumida às teses de Adorno. Ao conversarmos sobre o mercado musical e um possível predomínio comercial nas trajetórias tanto de Ramil quanto de seus irmãos, o compositor pelotense foi enfático:

Nem meus irmãos não foram obrigados a fazerem nada. Fizeram o que eles quiseram. Eles tem a trajetória deles. Ninguém quer se repetir, ficar fazendo as mesmas coisas entende? Eu se quisesse ‘me dar bem’ entre aspas, eu ficava fazendo várias *Ramilonga*’s, vários discos de milonga, naquele feitio todo, entende? Mas depois daquele trabalho eu

¹³ O refrão, por vezes chamado é de estribilho em português e por autores de língua inglesa por *chorus*, uma vez que em sua origem esta seção da canção era cantada em coro. Embora esse coro não seja obrigatório nos dias atuais, permanece como uma característica do refrão o privilégio por um elemento melódico “forte”, por vezes chamado de gancho (*hook*) (WALL, 2003, p.124). Dessa forma, o refrão é o foco da canção enquanto que o verso cumpre uma função secundária de ilustrar a narrativa da canção.

fiz discos que foram extremamente arriscados. Por um lado eles fazem tu perder uma parcela de público, mas ganha outra [parcela], daí aquele público que perdeu tu recupera no [disco] seguinte . Tu vai se mostrando como um artista livre, né. *As pessoas as vezes fantasiam muito, imaginam muito sobre o que os artistas fazem de fato.* E todo mundo faz o que tá afim de fazer, sabe? (RAMIL, 2015, grifo meu)

Em teoria, os valores elitistas e a estética erudita europeia subjacente aos julgamentos dogmáticos da Escola de Frankfurt se opõem à etnomusicologia praticamente desde o início da disciplina, uma vez que entende a música de maneira alheia à posições eurocêntricas ou etnocêntricas. Entretanto, dentro de certos círculos, esses princípios sobre arte e cultura popular são “considerados válidos e oficiais” embora não questionem em suas “hipóteses sua competência de proferir juízos culturais” (STRINATI, 1999, p.51). Em certos casos tais valores sequer são examinados, ainda que seja “característico das elites tentar impingir seu próprio gosto como o melhor, ou como o único padrão de análise de cultura popular” (*idem*). Ao subestimar os públicos consumidores e menosprezar o valor da cultura popular e de interpretações alternativas ao elitismo sobre os produtos midiáticos, esse viés “ignora o alcance e a diversidade da cultura popular, além das tensões e das contradições existentes em seu interior” (*ibidem*).

Os apologistas de teorias anti-cultura de massa consideram que a população consumidora de cultura popular deveria ocupar-se com algo mais instrutivo, conveniente, ou proveitoso como “arte, política ou ressurgimento de culturas *folk*” (STRINATI, 1999, p. 53). Em suma, acreditam que o lazer é incompatível com o saber. Contudo, como bem aponta Umberto Eco (2011), cada um de nós, em algum momento do dia, seria essa massa e usaria um desses produtos musicais como “complemento indispensável de uma vida psíquica equilibrada” (p.302). De fato, frequentemente o prazer proveniente da fruição das fórmulas musicais é consequência da repetição e expectativa daquilo que já sabíamos de antemão. Tal prazer seria saudável nos momentos de descanso mas problemático quando se torna uma norma, substituindo todas as outras experiências intelectuais. Contudo, a desconfiança ao entretenimento e evasão presentes na canção popular é exagerada. Prazer, “jogo e consolo” não são sinônimos de “irresponsabilidade, automatismo, indiferentismo, ou glotonaria desregrada” (*idem*). Tanto Teixeira Coelho (1993) quanto Strinati (1999) afirmam que as distinções entre o que é lazer e o que realmente é artístico e instrutivo não raro são desafiadas e reconsideradas. Um exemplo recorrente é o próprio *jazz*, tão criticado por Adorno e hoje em diversos círculos é apreciado e estimado como alta cultura. Além disso, as críticas contra a música popular apresentam uma opinião “quase sempre professada só

em público, porque, em particular, o sisudo moralista costuma aparecer como o mais prono e silencioso adepto das evasões que, em público, estigmatiza por profissão” (ECO, 2011, p. 303)

A padronização da música popular proposta por Adorno tanto diacrônica quanto sincronicamente é exagerada. De acordo com Strinati (1999), “Adorno falha ao não distinguir os artefatos funcionais como automóveis e Cadillacs, dos textuais, como música *pop*” (p. 78). Um artefato textual como um disco é comprado e possivelmente fruído e apreciado, entretanto, em circunstâncias normais o consumidor não irá adquirir o mesmo disco novamente, no máximo um disco similar. Além disso, a necessidade de ambos tipos de bens não são supérfluas, mas sim muito reais, demonstrando mais uma vez a falta de empirismo nas teses de Adorno. Ao não especificar exatamente a diferença entre bens de necessidades reais ou supérfluas, os teóricos da Escola de Frankfurt agem como se “soubessem o que as pessoas devem ou não fazer” detendo um “conhecimento sobre o gosto e a vontade do público” (p. 86)

Além disso, segundo o sociólogo, as inovações tecnológicas “podem gerar diferenças entre grupos *pop* ou entre estilos musicais em vez de torna-los parecidos” (p. 78). Tais diferenças seriam tão importantes quanto a consciência da padronização (como no caso do reconhecimento de gêneros musicais) para o prazer pessoal no consumo de música popular. Em suma, a música, bem como boa parte da cultura popular “não pode ser considerada um produto comercial qualquer” (p. 79). A análise de Adorno ignora a padronização na própria cultura de elite ou mesmo da cultura tradicional, uma vez que “alguns elementos de padronização são essenciais para ocorrer a comunicação” (p. 83).

Por fim, os julgamentos de Adorno (1999) sobre a qualidade emocional e cultural das vidas alheia pecam pela “falta de provas empíricas” como por exemplo no caso do ouvinte regressivo, que “não faz referencia a ouvintes reais” (STRINATI, 1999, p. 81). O sujeito inferido, definido pela teoria, não pode ser contestado pois é simplesmente confirmado pelas suas análises, já que possivelmente ele considera-o tão infantil que não é digno de ter a opinião considerada.

Em suma, de acordo com Eco (2011) e Strinati (1999), frequentemente as críticas à cultura de massa pautam-se em uma nostalgia superestimando o passado e subestimando o presente que “não compreende adequadamente a mudança social e cultural” (STRINATI, 1999, p. 55). Penso que também não se deve encarar tudo que é moderno como intrinsecamente bom, entretanto é importante um estudo desta musica popular dentro de seus próprios termos. Além disso, não se deve descartar que “o público pode ser mais inteligente, mais ativo e mais perspicaz no consumo

do que tem sido geralmente reconhecido por grande parte dos teóricos da cultura popular” (p. 59). Como etnólogo, entendo ser mais profícuo cientificamente descobrir as posições dos agentes estudados por eles mesmos, ao invés de falar em seus nomes. É claro que os consumidores não detêm o mesmo poder que as indústrias. Contudo, um mercado só se torna rentável se equilibrar o que é familiar ao público, padronizado dentro de gêneros, com o que é imprevisível, que traz surpresa.

Reconheço que muitos dos produtos da cultura de massa, apesar de consumidos por uma maioria, contém mensagens codificadas com os valores das classes hegemônicas, não havendo conexão nenhuma entre a situação de seus consumidores, tornando-se um modelo a ser atingido. Todavia Umberto Eco (2011) e Teixeira Coelho (1993) contrapõem-se a Bourdieu (2011a) e afirmam que, despeito de diferentes atitudes receptivas, os níveis de cultura não correspondem necessariamente a uma nivelação classista. A alta cultura não é um privilégio das classes dominantes nem tampouco a baixa restrita às classes populares. Os indivíduos podem se deslocar por essas esferas no decorrer de um dia e “em determinadas horas ouve Bach, em outros momentos sente-se propenso a ligar o rádio para ritmar sua atividade através de uma ‘musica de uso’ para ser consumida a nível superficial” (ECO, 2011, p. 59). Ramiel, ao falar a respeito de seus gostos pessoais, se mostrou ser um indivíduo assim, quando o questionei sobre a tricotomia erudito-popular-massivo:

Vou te dizer sinceramente. Pra mim não existe popular, erudito, clássico, o que existe é música, cara. Pode ser que tu goste de escrever pra orquestra, ou só violão e voz... sabe? Tem muita música de artista bem popular que é muito superior a muitas coisas pretenciosas do erudito. Muito.. muito... entendeu? Tem compositores do mundo erudito que são absolutamente insensíveis, ruins mesmo. Tem lá a sua complexidade, em escrever pra um monte de instrumento, fazer isso e fazer aquilo e tal. Ai as vezes tu pega um cara, tocando na rua, numa rodoviária aí tu diz ‘caralho, esse cara toca muito, compõe muito, toca muito’. São preconceitos, tolices mesmo. Música é música. Ainda mais num país como o Brasil, com uma grande tradição de música popular, muito grande... Eu vou te dizer mais. Eu acho que todas as visões são válidas. Um cara como o Tinhorão com as defesas dele é tão útil quanto um cara que é absolutamente aberto a tudo e a todas as misturas, nuances. Sei lá eu acho que assim, na verdade, o compositor, o cara que compõe, não tá preocupado com isso ‘eu faço música assim ou assado’. Tu tem um interesse, uma tendência a fazer determinada coisa. Muitas vezes contexto, o ambiente, os lugares que tu vive acaba interferindo e te ajuda a pensar, a produzir. Agora eu acho essa discussão totalmente ultrapassada de erudito e popular, o que é melhor... Pra mim não existe isso. Se tu para pra analisar a rigor a complexidade de certas coisas como canções, estudo de determinados acordes encadeamentos, sequencias. Eles podem ter muito mais complexidade que uma peça que o sujeito escreveu pra piano e orquestra, ou clarinete (...) E isso de ser complexo ou ser simples, uma coisa também não é superior à outra. Acho que rola muito preconceito. (RAMIEL, 2015)

Além disso, não há uma substituição da recepção das performances musicais pela reproduções técnicas e sim um complemento. Mesmo nos meios audiovisuais “a presença visível dos executantes e do público não substitui a presença física” (ECO, 2011, p.321). Veremos essa relação de complementaridade no terceiro capítulo. Por ora, destaco a relação da indústria da música e seus produtos com a disciplina da etnomusicologia, normalmente voltada para culturas musicais alheias à reprodução técnica. Pois se por um lado a disciplina possui premissas divergentes ao elitismo das teorias da cultura de massa e da Escola de Frankfurt, por outro possui ressalvas em relação à música mediada e o mercado relacionado. De acordo com Stephen Cottrell (2010) a etnomusicologia tem um longo relacionamento com as tecnologias sonoras de longa data, e o rápido florescimento da disciplina deve-se aos avanços das técnicas de gravação. Porém, etnomusicólogos sempre se mostraram críticos às atividades midiáticas quando esta exploraram ou mal recompensaram práticas musicais locais.

O impacto que a esquizofonia¹⁴ gerada pelas tecnologias no estudo etnográfico não impediu que desde seus primeiros anos, ainda no século XIX, alguns pesquisadores as rejeitassem por razões práticas ou econômicas. Todavia, dentre os adeptos da tecnologia, havia o argumento de que com as gravações seria possível tanto preservar tradições em iminência de desaparecimento quanto providenciar materiais para posterior análise. Porém, a geração de lucro oriundo de gravações de tradições musicais se iniciou na virada do século XX, quando Cottrell (2010) aponta já ocorrer uma difusão lucrativa de registros antes restritos à academia. As gravações comercializadas pelas companhias muitas vezes eram as principais causadoras das perdas e mudanças das tradições que os bem intencionados etnomusicólogos visavam impedir justamente gravando essas músicas. Já nas primeiras décadas do século XX, era comum encontrar coleções de discos muitas vezes tendo etnomusicólogos como curadores, utilizando suas próprias coletas, e dessa forma conciliando interesses aparentemente opostos entre indústria e academia.

Esse mercado de nicho tornou-se uma preocupação para os pesquisadores da disciplina décadas mais tarde quando as gravadoras se expandiram ao ponto de se tornarem corporações globais. As consequências da aculturação motivada pela ampla distribuição dos fonogramas tornaram-se problemáticas para a etnomusicologia. Havia a crença na destruição de tradições “que um dia deram a cada povo e cada localidade um caráter distintivo” (COTTRELL, 2010, p.12). No entanto, em meados dos anos 1980, o relacionamento entre indústria da música e etnomusicologia

¹⁴ Trata-se da separação do som e sua fonte produtora pela técnica. Ver em Raymond Murray Schafer (2011b, p.159).

tornou-se mais complexo. O barateamento das tecnologias de gravação possibilitou a pesquisadores incluírem fonogramas como parte de suas publicações, mas também aumentou a transculturação musical, ou seja, a deslocamento e industrialização do som musical, algo incompatível com a disciplina na época. A convergência entre música e tecnologia era vista em muitos casos como falsificadora, alienadora ou artificial. No entanto surgiram questões que obrigaram a disciplina e seus acadêmicos vinculados a ela reverem suas aspirações, metodologias e paradigmas intelectuais.

Portanto, atualmente o discurso entre a disciplina e o mercado musical tornou-se, assim como muitas de outras questões no mundo que vivemos, mais sofisticado e fragmentado. Como veremos na seção seguinte, as interações entre diferentes estilos reconfiguraram os antigos modelos conceituais e os valores de termos como ocidentalização, sincretismo, aculturação e urbanização. A interação com estudiosos da música popular midiática levou à conclusão que a “crescente percepção de que as teorias hegemônicas do imperialismo cultural estavam a ser neutralizadas pela evidência de como os músicos estavam pensando e se comportando *in situ*” (COTTRELL, 2010, p. 18). Tal aspecto despertou o interesse em etnomusicólogos que começaram a investigar “como músicos se apropriaram tanto de formas musicais ocidentalizadas e tecnologias de gravação e colocaram a serviços de suas próprias necessidades criativas” (*idem*). Em alguns casos, essas intersecções entre práticas locais ou regionais de fato convergem com os interesses das corporações transnacionais, em outros há o desenvolvimento das próprias indústrias locais que não atendem aos interesses de empresas estrangeiras.

Dessa forma, para as instituições mercadológicas ligadas à música, adoto a ideia de mercado da música, de grandes indústrias a pequenos selos, apresentada por autores como Keith Negus (1999), Eduardo Vicente (2014), Rita Morelli (2009). Para Keith Negus (1999) a indústria da música pode ser entendida como a criação, a circulação e o consumo da música popular e embora influenciada por gravadoras e negócios corporativos, simultaneamente ocorre dentro de um contexto cultural mais amplo, não totalmente ao controle dessas corporações. Segundo Negus, essas indústrias da música popular são moldadas por um numeroso grupo de mediadores¹⁵,

¹⁵ Mediadores são produtores, arranjadores, engenheiros de som e outros funcionários da indústria atuando entre artistas e consumidores, que tomam uma audiência imaginada na hora de escrever, produzir e gravar músicas em um estúdio. Para saber mais sobre mediadores na indústria da música, recomendo Antoine Hennion (1983) e Keith Negus (1996, cap.3).

formando o que o autor chama de culturas de gêneros, com tensões entre lógicas e estratégicas mercadológicas e os modos de vida de músicos, fãs e trabalhadores dessa indústria.

Tal perspectiva entende que os “sons musicais e significados não são somente dependentes da maneira na qual a indústria produz cultura, mas também são moldados pela maneira na qual a cultura produz uma indústria” (NEGUS, 1999, p. 13). Ou seja, a indústria produz cultura e a cultura¹⁶ produz uma indústria. Esferas que eram pensadas artificialmente separadas em categorias como economia e cultura são pensadas como conjuntas. De fato, as *majors* estão continuamente buscando o controle da produção musical e assim maximizar seus lucros, entretanto a imagem pessimista de um oligopólio empresarial exercendo um quase onipotente controle sobre as práticas de músicos e consumidores contrasta com o prazer que diversas audiências e músicas extraem dos produtos dessas indústrias.

Para Keith Negus (1999), o problema reside em pensar as indústrias da música sob a ótica do estruturalismo ou instrumentalismo. Ao utilizar a metáfora de ‘estrutura’ para explicar como relações sociais e atividades ocorrem, estas ganham a impressão de solidez, imposição, restrição, em suma, de um caráter estático e permanente. Já instrumentalismo torna-se problemático na medida que de maneira reducionista afirma que os interesses específicos das corporações capitalistas como acumulação de capital, busca por lucros e sua forma de organização da produção podem explicar toda a atividade realizada por músicos e outros trabalhadores dessas indústrias midiáticas. Quando críticos associam a produção musical à uma linha de montagem ou à uma burocrática fábrica de canções de melodias, letras e ritmos standardizáveis e intercambiáveis, estes “ignoram as especificidades históricas de como a indústria da música gravada se desenvolveu” (p. 17).

Além disso, há incertezas e inquietações da produção musical neste contexto mercadológico. São comuns os questionamentos e tensões entre os mediadores da indústria e a despeito de todo o planejamento almejado dentro de uma indústria “não há maneira de saber se um artista vai continuar a produzir música similar, perdendo seu toque ou simplesmente decidindo mudar de direção” (NEGUS, 1999, p. 32). Ou seja, mesmo que a indústria envolva cifras e contratos, o fator humano tende a ser “temperamental e imprevisível” (*idem*). De fato as *majors*

¹⁶ Negus conclui que a cultura “precisa ser entendida como um contexto constitutivo dentro e para fora dos quais sons, palavras e imagens da música popular são feitos e significados” e por conseguinte “experiências de classe, etnicidade, gênero e localização geográfica e fronteira têm impacto em como a música é feita por gravadoras” (1999, p.20).

ainda são responsáveis pela produção e distribuição da maior parte da música gravada legalmente e vendida no mundo. Entretanto, a perspectiva de Negus aponta que as “gravadoras não parecem serem aptas para gerir talentos mais efetivamente e continuam produzindo muito mais sucessos do que fracassos” (p. 62) ¹⁷.

Mesmo se transpusermos para um contexto brasileiro, é possível perceber as divisões e imprecisões com que a indústria da música lida. Márcia Tosta Dias (2000), em um trabalho fundamentado pela Escola de Frankfurt, realiza uma categorização entre artistas de catálogo e artistas de *marketing*. Os primeiros fazem parte de um *cast* estável das gravadoras e são considerados pelos seus públicos e pelos empresários do ramo como “verdadeiros” artistas, não sofrendo maiores pressões comerciais em sua atividade criativa e que supostamente nem dependeriam dessas corporações para fazer música. Negus (1999) afirma que muitos desses artistas (normalmente de baixa vendagem) são mantidos nos *staff* das empresas por servirem de chamariz para outras bandas. Apenas os artistas de *marketing* seriam aqueles “fabricados” dentro da indústria, e responsáveis pela maior parte dos lucros dessas empresas, inclusive cobrindo os custos dos prestigiados artistas de catálogo.

Outro senso comum acerca de uma relação binária comércio x autonomia criativa que Negus (1999) procura desconstruir é sobre falsa dicotomia entre a indústria e os selos e artistas independentes. Segundo o sociólogo, estes últimos possuem claras e estabelecidas estratégias de repertório e negócio, porém a despeito de suas lógicas comerciais coerentes, frequentemente dependem das *majors* para encontrar distribuição adequada. No caso de Ramil, isto é bastante evidente no disco *Satolep Sambatown* (2007), feito em parceria com Marcos Suzano. De acordo com o cantautor:

Tava difícil lançar [o disco] eu pelo meu selo, ele pelo [selo] dele . Então nós achamos por bem editar por um selo lá do rio, que é o MP,B brasil. Esse selo ela era distribuído por uma *major* que é a Universal. Ele saiu pela MP,B/Universal. Um selo que é da Universal. (RAMIL, 2015)

¹⁷ Em outra passagem do mesmo livro, Negus (1999) aponta que “um em cada oito artistas contratados por uma gravadora irá vender fonogramas o bastante para compensar seu investimento inicial e ser considerado um sucesso financeiro” (p. 32).



Figura 8: Capa do disco *Satolep Sambatown* (2007)

Fonte: Divulgação.

Portanto, as tensões entre *indies* e *majors* não envolvem tanto conflitos de arte versus comércio ou democracia versus oligopólio, mas sim “disputas de distribuição – batalhas para obter gravações para o público” (NEGUS, 1999 p. 58). Dessa forma, entendo o mercado musical nacional como um “ecossistema” envolvendo “empresas, instituições e indivíduos” (VICENTE, 2014, p. 15). Portanto, embora tenha iniciado sua trajetória independente em parte por não apresentar uma proposta criativa convergente com os interesses das empresas fonográficas, Ramil estabelece portanto parcerias temporárias com essas *majors*.

Porém, o fato de ser um artista independente traz, ao menos em nível de discurso, uma diferenciação em relação a outros segmentos da produção musical popular-midiática. Para Simon Frith (1996b), tais julgamentos de valor e discriminações estéticas na escolha dos produtos culturais pelos consumidores são cruciais. O sociólogo aponta que os juízos também dizem algo sobre a pessoa que faz esses produtos, sendo não somente subjetivos, mas sim auto-reveladores. Frith retoma a ideia de capital cultural de Pierre Bourdieu (2011a), em que a acumulação de conhecimento e experiência, formal ou não, realça o prazer da leitura de textos culturais, além de poder exibir sua apreciação superior e assim discriminar quem não a possui. De acordo com Frith (1996b) haveria o mesmo tipo de processo de conhecimento acumulado, geração de hierarquia e discriminação típico da “alta” cultura dentro da própria cultura popular. Os consumidores de formas “distintas” de cultura popular entendem possuir uma experiência mais rica e prazerosa do que consumidores “comuns” ou “passivos”. É como se para uns, o valor estivesse no objeto em si, e para outros no que se pode fazer com o objeto. É claro que, para Bourdieu (2011a) a interpretação estética da arte “pura” também cumpriria uma função, que é exibir sua superioridade social. Mas, mais uma vez, “tais relacionamentos entre julgamentos estéticos e formação de

grupos sociais são obviamente cruciais para a prática cultural popular, para gêneros, e cultos e subculturas” (FRITH, 1996b, p. 18).

Dessa forma, a ideia de “autonomia” advinda trajetória de Ramil como independente e existência puramente artística contraporia ao aspecto puramente funcional e hedonista mesmo dentro de um contexto de mercado fonográfico. Embora seja atualmente inserido em uma (pequena) indústria da música, ele entende o seu trabalho como distinto de ao menos uma parcela da produção musical que circula nas mídias. Ao entrevistar Ramil e questioná-lo sobre a intrincada relação entre autonomia criativa e mercado, o cantautor me afirmou que:

Tem alguns exemplos evidentemente de artistas que são absolutamente comerciais, fazem a música pautada pelo mercado, né . Que nem tu vê no sertanejo[universitário], quantas músicas tem a palavra balada. Uma música fala de balada, vai todas as outras... tu vê que é um esquema comercial mesmo, disseminado, né. (RAMIL, 2015)

Levar em consideração a coexistência entre uma música de “esquema comercial” com outra que circula em um mercado mas distinta (embora não necessariamente oposta) é entender as próprias peculiaridades da indústria da música brasileira. De acordo com Eduardo Vicente (2014), o campo de produção da música popular no Brasil a partir da Bossa Nova passa por um processo de “estetificação do nosso mercado musical” (p.75). Após os anos 1950, surge um público consumidor mais restrito, que não se entende como massivo. Apoiado em Renato Ortiz (2001), Vicente aponta uma correspondência entre o desenvolvimento de uma cultura mercadológica em nosso país e a autonomização de uma esfera de cultura, permitindo que grupos inspirados por vanguardas produzissem dentro de um contexto de mercado. Algo que não ocorre na Europa, por exemplo, onde a cultura autônoma emerge de forma alheia ao mercado. Ou seja, no velho continente:

[O] campo de produção cultural se deu através da coexistência antagônica de dois modos de produção e de circulação que obedecem a lógicas inversas. Em um polo, a economia ‘anti-econômica’ da arte pura que, baseada no reconhecimento indispensável dos valores de desinteresse e na denegação da ‘economia’ (do ‘comercial’) e do lucro ‘econômico’ (...) No outro polo, a lógica ‘econômica’ das indústrias literárias e artísticas que (...) conferem prioridade à difusão, ao sucesso imediato e temporário (BOURDIEU, *apud* VICENTE, 2014, p.75)

Já na indústria fonográfica brasileira, ocorre essa polarização do campo “dentro do contexto da cultura de mercado” (VICENTE, 2014, p.76). Aspiraões de modernidade, universalidade, vanguarda e um viés camerístico são encontrados na canção midiática brasileira. A partir da década de 1960, nota-se maior participação dos jovens, principalmente idade universitária , no mercado brasileiro de discos. No caso da MPB, apoiada pelos festivais de TV,

tal segmento representava “uma alternativa de consumo mais permanente do que aquela que estava sendo representada pelos efêmeros sucessos internacionais” (p.69). E como vimos no capítulo anterior, artistas da MPB estão entre as principais influências de Ramil.

E mesmo em um contexto internacional temos Umberto Eco mencionando uma “tradição da canção”, que renderia “ótimos frutos (oferecendo textos de nível poético, melodias de indubitável dignidade e originalidade” (2011, p. 300). Esta canção, longe de ser o fundo para uma outra atividade, exigiria concentração, “respeito e interesse”(p. 302). Ainda assim, ele admite que seria uma opção culta, ligada à séculos de tradição erudita europeia. No Brasil, tal canção seria trabalhada como um “um objeto artístico cuja criação leva em conta a experimentação e a atenção aos aspectos da linguagem” (VARGAS, 2010, p. 87). Isto é, com cuidado com os aspectos formais e técnicos da canção, tanto em letra quanto estritamente musicais. O tropicalismo seguiria esses desdobramentos e dá início à uma “linhagem experimental na música popular”, mesmo atuando “dentro das estruturas midiáticas da canção” (*idem*). Uma canção que comunica-se com o público e simultaneamente causa um estranhamento ambicionado por artistas ‘modernos’.

Dessa forma, desenvolve-se no mercado nacional “tipos de música popular menos voltados ao entretenimento imediato e mais próximos do gosto de setores sociais mais engajados no debate político-ideológico e atentos aos detalhes estéticos da canção” (VARGAS, 2010, p. 90). As gravadoras almejam manter cancionistas desse perfil em seu *staff*. As músicas destes artistas, “refinadas”, dão à “empresa fonográfica determinado status dentro de um nicho de consumo”, apesar de sua baixa vendagem (*idem*). Portanto, mais do que lucro, a MPB torna-se uma música socialmente valorizada, de bom gosto, com “elevado grau de sofisticação simbólica e vinculado a um consumo limitado, porém, específico e realizado por setores da sociedade formadores de opinião.” (*idem*).

Na verdade, no Brasil teríamos a consagrada ‘linha evolutiva’ da música popular brasileira, iniciada com a Bossa Nova na década de 1950. Já na década de 70, após o advento da Bossa Nova e do Tropicalismo , a MPB ocuparia um elevado lugar na hierarquia cultural, “dotada de alto grau de reconhecimento junto às parcelas de elite da audiência musical” (NAPOLITANO, 2002, p. 2). Tal processo institucionalizou a MPB, como objetos híbridos consumidos por “segmentos sociais oriundos sobretudo das ‘classes médias’, herdeiros de uma ideologia nacionalista integradora (no campo político) mas abertos a uma nova cultura de consumo “cosmopolita” (no campo socioeconômico)” (*idem*).

Napolitano (2002) acredita que esse ouvinte de classe média com acesso ao ensino médio e universitário projeta no consumo desse tipo de canção as ambiguidades e valores de sua classe social. Ou seja, “a música sai da classe média, é orientada pela classe média e por ela é consumida” (BAHIANA *apud* NAPOLITANO, 2002, p. 6). A ambiguidade se estende na medida que essa música vendia pouco, mas tinha respaldo da crítica musical e tinha um papel central nas indústrias fonográficas. Simultaneamente a MPB auxiliou a configuração do imaginário político de uma classe média progressista e de ideologias socialmente emancipatórias. Hegemônica entre os jovens intelectualizados, tornou-se “trilha sonora da oposição civil e da resistência cultural ao regime” militar (NAPOLITANO, 2002, p. 7). Mas Napolitano é enfático em afirmar que a MPB não representa uma cooptação de artistas pelo sistema, tampouco uma contra-hegemonia crítica e desvinculada de pressões comerciais, sendo contraditória e híbrida no sentido estético e ideológico. Entendo que seria baseado neste modelo de artistas e de canções que Ramil procura nortear sua trajetória. Porém, dadas as peculiaridades do mercado musical contemporâneo, o cantautor, diferentemente de suas influências, procure seguir trajetória independente das *majors*.

Pois traçando um paralelo entre as condições de criação e difusão da MPB dos anos 1970 influência e contraponto ao trabalho de Ramil, nas primeiras décadas deste novo século, encontramos horizontes mercadológicos diferentes. De um lado, temos a expansão das indústrias fonográficas brasileiras nos anos 70, que permitiram o que Dias (2000) chama de artistas de catálogo ou Morelli (2009) chama de ‘artistas de prestígio’ tivessem estabilidade profissional e condições materiais e criativas para lançar muitos dos que hoje são considerados discos-cânone da MPB. No século XXI, em época de crise e transição em termos de mercado musical em escala mundial, o barateamento da produção e distribuição decorrente da digitalização do fonograma e do aparato tecnológico de estúdio também é possível encontrar músicos com maior autonomia criativa e um trabalho com público cativo. E se a televisão foi fundamental para a difusão da imagem da MPB dos anos 1970, hoje esse papel ser executado pelos mercados de nichos, muitas vezes virtuais e relacionados à sites de conteúdo audiovisual e redes de contato. O público, possivelmente segue sendo setores favorecidos economicamente da sociedade, que tem o consumo estimulado por um padrão de legitimidade destes artistas. Portanto essa categoria de cancionistas nem sempre constitui trajetórias de amplo alcance midiático. Ao lançar o primeiro disco, Ramil pouco havia tocado em público, sendo praticamente um desconhecido. E mesmo após uma trajetória de mais de trinta anos, seria um exagero entendê-lo como um artista de amplo

alcance de audiências. Ao explicar o motivo de minhas idas ao Rio Grande do Sul para amigos e conhecidos, foi bastante comum por parte de meus interlocutores o desconhecimento de parte da trajetória ou mesmo do artista Vitor Ramil.

Entendo que o compositor faria parte de um grupo de “artistas que se movimentam esteticamente em patamares alheios aos temas e pressões locais, artistas para quem faria pouca diferença viver em uma dessas capitais ou em cidades metropolitanas” (FISCHER, 2007, p.132). Na contemporaneidade, grandes cidades integradas ao mercado e a cultura letrada ocidental, possibilitariam a produção e a existência de segmentos mercadológicos ligados não somente à cidade ou a região mas sim, potencializados pela *internet*, para uma escala (em teoria) global. Evidentemente, tal contato mediado ou não com culturas de outras partes do mundo, não impede a permanência em identidades locais nas formações culturais específicas da região. Artistas como Vitor Ramil portanto procurariam “fazer falar os elementos locais no patamar da melhor arte” (p. 133). Porém, de acordo com Fischer, viveriam um dilema de serem demasiadamente sofisticados para o cidadão médio da região, mas localistas demais para o indivíduo mais cosmopolita ou simplesmente não familiarizado com o regionalismo em questão. Por consequência, Ramil seria um “cancionista que muitas vezes encontra ouvidos surdos por viver esse processo” (*idem*)

Dos shows que pude presenciar, de fato as apresentações ocorreram em espaços talvez ainda restritos. Embora os ingressos não alcançassem valores iguais ao de artistas internacionais ou mesmo nacionais, me pareceu que sua audiência era composta de estudantes universitários e indivíduos de setores privilegiados economicamente e socialmente. O fato de ocorrerem em salões e/ou teatros de universidades e escolas talvez tenha contribuído para essa impressão. E embora a ideia de associar espaços originalmente destinados ao que o Bourdieu (2011a) chama de “cultura legítima” à uma posição alta na hierarquia socioeconômica pareça desgastada, entendo que o consumo segrega na medida em que nem todos tem acesso à aquilo que é pago. Ou em outras palavras:

a arte de viver não toma mais como referência a ‘alta’ cultura, mas os tipos de ‘saídas’ realizadas pelos indivíduos - ir ao concerto de rock, à opera, aos restaurantes, ao cinema, ao teatro, viajar de férias. A oposição ‘cultura erudita’ x ‘cultura popular’ é substituída por outra: ‘os que saem muito’ x ‘os que permanecem em casa’ (ORTIZ, 2007, p. 211)



Figura 9: Plateia no Salão de Atos da UFRGS

Fonte: registro feito pelo autor.



Figura 10 : Plateia no Palácio Garibaldi

Fonte: registro feito pelo autor



Figura 11: Fila na espera para o Festival *El mapa de todos*
Fonte: registro feito pelo autor



Figura 12: Plateia no Auditório do Colégio Santa Maria
Fonte: registro feito pelo autor.

Pelo que pude observar, tal público tem o cantautor como um exemplo de “artista verdadeiro”. As comparações com o expoente da MPB Caetano Veloso (“acho o timbre de voz dele parecido com o do Caetano Veloso”), são inevitáveis, e mesmo Ramil reconhece. Ou seja, mesmo que tome como matriz de suas canções um gênero considerado tradicional, não há a comparação por parte de seus fãs com artistas ligados ao regionalismo, mas sim com músicos brasileiros notórios – mundialmente eu diria - pelo viés experimental. Mas mais curiosa foi uma comparação feita por um fã em um bar em Santa Maria - RS, enquanto eu esperava Ramil para entrevistá-lo. Ao saber o motivo de minha estadia ali, o fã, além de elogiar minha iniciativa de fazer uma dissertação sobre o cantautor gaúcho, emite sua opinião em relação à Ramil. Procurando evidentemente elogiá-lo, o sujeito me diz que “muita gente diz que ele é o nosso Caetano, mas eu diria que ele está mais para o nosso Bob Dylan”.

Entendo que quando os fãs de Vitor Ramil o comparam com Bob Dylan, estão associando ao fato do compositor ser “acima de tudo um compositor cuja boa forma vem de exercitar a mudança a partir de si mesmo, constantemente” (RUFFATO, 2016, p.181). Trata-se de uma comparação elogiosa na medida que tanto Dylan quanto Ramil, entendem suas canções como “mais importantes do que um entretenimento ligeiro” (DYLAN *apud* RUFFATO, p.182). Porém, de acordo com Ruffato, o Bob Dylan apropriado pelos músicos brasileiros desde os anos 1960 é uma espécie de Dylan inventado, já que “os brasileiros leram esse compositor americano a partir de seus próprios contextos sociocultural e artístico, como não poderia deixar de ser”(p.183). Cria-se uma imagem de Dylan de “natureza original, mítica, heroica, que as canções se apresentaram para os compositores brasileiros” (p.185). Além disso, a ruptura de gêneros musicais visada pela MPB, outra grande influência de Vitor Ramil, era também valorizada por Bob Dylan.

Por outro lado, o comentário elogioso de meu interlocutor, que coloca o *rockstar* estadunidense aparentemente um patamar acima de Caetano Veloso, talvez tenha procurado fazer referencia às versões feitas por Ramil de duas canções de Dylan¹⁸. De toda forma, é inegável que,

¹⁸ As canções são *Joquin*, gravada ainda na década de 1980 para o disco *A paixão de V segundo ele próprio* (<https://www.youtube.com/watch?v=iDwy7wE3WdE>) e *Um dia você vai servir alguém*, gravada em parceria com Lenine para o disco *Tambora* (2000) (<https://www.youtube.com/watch?v=WLCDA1ecF4s>). Visto em 20/07/2016. A respeito dessa duas versões, Ramil faz parte de uma tendência em que “os brasileiros dos anos 2000 a 2008 retornam com citações, traduções e regravações referentes ao estreito período de 1965-66 da carreira de Dylan” (RUFFATO, 2016, p.184). Trata-se de um período de transição da carreira do cantautor estadunidense, quando este “incorporou a guitarra elétrica a um repertório até então considerado puro folk” (*idem*). Tal postura, na época, levou o autor a ser considerado um “judas” por uns e “gênio-messias” para outros.

se por um lado Ramil pauta-se em diversos critérios estabelecidos pela MPB ao criar suas canções, também é certo que o cantautor não descarta influências estrangeiras. Basta lembrarmos que no capítulo anterior destacamos a predileção do cantautor pelos The Beatles, afirmando inclusive a possibilidade de John Lennon o seu compositor favorito. Tal pluralidade de gostos é mais compreensível se olharmos a cultura por uma prisma da globalização, que é o que faremos na próxima seção.

2.2 Globalização, Mundialização e Hibridação – Século XX

*Punks e Atahualpa
O imperialismo
E a Nicarágua de Sandino
Sempre nessa dança sem sentido
A vanguarda e o retrocesso
A dança que não vê!
(Século XX – Vitor Ramil)*

Nesta seção procurarei realizar reflexões sobre a globalização e a mundialização da cultura e suas consequências na música, aprofundando uma discussão iniciada na seção 0.1. Optei por compreender não somente macroprocessos que subjazem a música de Vitor Ramil, mas que de certa forma permeiam considerável parte da produção musical da atualidade. Procuro principalmente responder se a globalização estandardiza a música. Na seção anterior problematizamos questões acerca da produção mercadológica e industrial da música, e chegamos a conclusão que a forma de produção ligada às indústrias da música não é necessariamente sinônimo de homogeneização, embora favoreça certos gêneros musicais. Aqui, procuraremos responder se as crescentes interações entre culturas e processos de larga escala envolvendo a economia e as comunicações implicam em uma padronização (ou ocidentalização) das culturas, estilos de vida e consequentemente das músicas.

O fato é que na contemporaneidade, encontros entre culturas tornam-se mais frequentes, e embora isto expanda as possibilidades criativas, também demonstra desigualdades e desníveis de poder. Relatos sobre a globalização falam em expansão de mercados, na redução da capacidade de ação dos Estados nacionais ou nos intercâmbios transnacionais que tornam cambaleantes as antigas seguranças identitárias de pertencer a um território geográfico delimitado. Também mencionam um favorecimento das indústrias culturais que simultaneamente homogeneizam e contemplam de forma articulada as diversidades regionais oferecendo a “essas culturas a

possibilidade de estilizar-se e difundir sua música, suas festas e sua gastronomia por meio de empresas transnacionais” (GARCÍA-CANCLINI, 2007, p.22). Ou ainda, mencionam peças de entretenimento frequentemente produzidas por agentes distantes, ligados à logomarcas. Entretanto, se antigamente se poderia falar em um Davi contra um Golias em termos de política e comunicação, “hoje cada um desses gigantes se desdobra em trinta cenários, com ágil flexibilidade para se mover de um país para outro, de uma cultura a muitas, pelas redes de um mercado polimorfo” (*idem*).

É inegável o componente de homogeneização das indústrias culturais, uma vez que essas precisam de alguma forma produzirem uma cultura em e para espaços distintos dos que vão consumi-la. No entanto é preciso reconhecer alguma diversidade ao menos no que tange o entendimento da existência de esfera de bens ampliados e esfera de bens restritos. Tais esferas permitem “uma pluralidade de ofertas, dirigidas a segmentos de consumo” (ORTIZ, 2005, p.116). E mesmo a possibilidade de homogeneização não pode ser confundida com potencial irrestrito de manipulação dos indivíduos (p.133)¹⁹.

Ainda assim, reações bastante comuns frente à globalização passam por sentimentos e atitudes de nostalgia ou de refugio em unidades territoriais, étnicas ou religiosas visando reduzir a distancia entre quem vive as decisões e quem as toma. Para García-Canclini (2007), isto é fugir pela tangente²⁰. Embora possibilitem alternativas positivas em termos de qualidade de convivência em âmbito restrito, a “viabilidade desses intentos depende de que eles transcendam seu caráter reativo e elaborem projetos que interajam com as novas condições estabelecidas pela globalização” (p.28). Ainda de acordo com o antropólogo, narrativas de autoafirmação da identidade frequentemente ignoram a complexidade das interações transculturais e multiplicidade de pontos de vista que constituem o mundo. Por outro lado “relatos que idealizam o poder homogeneizador da globalização tendem a ignorar as diferenças e a desigualdade dos intercâmbios²¹” (p.93).

¹⁹ Para Massimo Canevacci (1996) as mensagens veiculadas pelas mídias, mercadorias e movimentos migratórios não são unilineares. Afinal, “as capacidades de decodificação do espectador globalizado são fortes” (p. 24). Portanto, a polissemia das mensagens é interpretada de maneiras profundamente diferentes conforme o contexto.

²⁰ García-Canclini (2007) se opõe às críticas reducionistas que subordinam todos os o movimentos contra a pretensa homogeneidade como sinônimo de resistência. A despeito da existência de celebração àquilo que a globalização não alcança, se esquece o desejo de participar da globalização. Por exemplo, os “comunicadores de massa e artistas que querem aproveitar os benefícios das outras audiências, conhecer e apropriar-se do diverso que pode enriquecê-los” (p.46-47).

²¹ Segundo Michel Nicolau Netto “a globalização não é o processo que torna os homens móveis, mas sim o processo que torna alguns homens móveis na mesma razão que fixa outros” (2009, p.224). Estes atores fixos são os de baixa

Além disso, García-Canclini atenta para movimentos de auto-afirmação excludente, que “absolutizam um único patrimônio cultural, que ilusoriamente se julga puro, para resistir à mestiçagem” (2007, p.106). A interpretação maniqueísta, que atribui todas as virtudes para o seu lado e as deficiência para o outro é talvez um dos maiores perigos da contemporaneidade. Portanto, a opção ideal consiste em propiciar a compreensão do que pode ser feito para encarar a heterogeneidade, a diferença e a desigualdade. Ortiz (2005) reitera essa posição quando enxerga a diversidade cultural de uma perspectiva cosmopolita em que deve se reconhecer a diferença e afirmar os direitos daqueles que se encontram desiguais.

De toda forma, deve-se pensar além da oposição local/global, deixando de entender a globalização como paradigma único e irreversível ou focar excessivamente nas suas incoerências e na não-integração de todos. Pois se maior parte da produção e do consumo atuais são organizados em cenários que não controlamos, e muitas vezes sequer entendemos, por outro lado “em meio às tendências globalizadoras, os atores sociais podem estabelecer novas interconexões entre culturas e circuitos que potencializem as iniciativas sociais” (GARCÍA-CANCLINI, 2007, p.28). É claro que talvez “o mais inquietante da globalização perpetrada pelas indústrias culturais” não seja “a homogeneização do diferente”, mas sim “a institucionalização comercial das inovações da crítica e da beleza” (p.152) . Porém, se a globalização pode ser vista como um conjunto de estratégias para ampliar a hegemonia de conglomerados do entretenimento, se apropriando de recursos culturais, trabalho e dinheiro de países pobres, é também o horizonte imaginado por sujeitos coletivos individuais, artistas e intelectuais como Vitor Ramil.

Em suma, a globalização consiste em “múltiplos movimentos, em parte contraditórios, com resultados abertos, que implicam diversas conexões local-global e local-local” (GARCÍA-CANCLINI, 2007, p.43). E dessa forma, não se pode confundir globalização com globalismo, que significa a “imposição da unificação dos mercados e submissão ao mercado das discrepâncias políticas e das diferenças culturais” (p.168). Todavia, conforme já mencionamos, os processos ocorrem em uma reordenação de diferenças e desigualdades sem suprimi-las. Consequentemente, a globalização não está disponível da mesma forma para todos, havendo aproximações mas também disputas violentas, exclusões e racismo.

acumulação de capital. A sensação de democracia e igualdade gerada frequentemente encobre o fato de que a existência de artistas de países pobres circulando na *internet* ainda são poucos, e condições desiguais, mais facilmente descartados pela indústria e sempre com necessidade de se fixar.

Mas para os propósitos do trabalho, foquemos na compreensão da contemporaneidade no sentido das relações entre mundialização e cultura. A mundialização por um lado “abre horizontes, gerando um conjunto de referenciais e de signos, sobretudo no âmbito da sociedade de consumo” permitindo “aos indivíduos construir suas identidades dentro de novos parâmetros” (ORTIZ, 2005, p.14). Em contrapartida, esse mesmo processo “mina a legitimidade das tradições, como é o caso das culturas nacionais e de certas culturas populares” (*idem*). Porém, “uma cultura mundializada só faz sentido quando enraizada em nossos hábitos mais prosaicos” (p.42). Tal inserção no cotidiano é acelerada pelos meios de comunicação e as indústrias culturais que mesclam o que antes era entendido como separado. Ou produzem signos e artefatos musicais matrizes de uma cultura internacional-popular e de práticas desenraizadas, “cuja presença é simultânea nos diferentes recantos da sociedade global” (*idem*). Dessa forma, para Ortiz (2005), a cultura popular em início de nosso século perde sua aura e cede “o elo entre o nacional e o popular, tão caro a Gramsci” (p.46-47).

Ao atentarmos para as especificidades dos últimos dos processos de globalização e mundialização, pode-se observar que “os limites ‘dentro’/ ‘fora’, ‘centro’/ ‘periferia’ tornam – se assim insuficientes para a compreensão dessa nova configuração social” (ORTIZ, 2005, p.19). Sendo assim, Ortiz reitera o equívoco que é pensar essas dinâmicas como algo externo ou estranho a nós mesmos, como a americanização. Segundo o autor “a mundialização da cultura não é uma falsa consciência, uma ideologia imposta de forma exógena” mas sim “um processo real, transformador do sentido das sociedades contemporâneas” (p.20). O que há, de fato, é um tipo de economia mundial, o capitalismo, e um tipo de sistema técnico, que compreende os meios de comunicação. Porém tal unidade não corresponde ao que ocorre na cultura. Por isso, o sociólogo utiliza o termo globalização para falar de economia e tecnologia e que de fato levam a uma unicidade da vida social, e o conceito de mundialização para se referir exclusivamente ao domínio da cultura.

Dessa forma, Renato Ortiz (2007) considera que o processo de mundialização é um fenômeno que permeia o conjunto das manifestações culturais, e que “para existir, ele deve se localizar, enraizar-se nas práticas cotidianas dos homens”(p.30). Segundo Ortiz (2005), a mundialização da cultura participa de um universo transglóssico no qual forças diversas (regionais, locais e nacionais) o constituem e o atravessam. Por isso que a mundialização permite às identidades locais manifestarem suas especificidades e na mesma medida estrutura identidades

transnacionais. Ortiz (2005), avesso à imposição de limites claros na definição dos territórios, propõe uma visão de inclusão, onde “global” abrange o “nacional” que por sua vez inclui o “local”. Contudo, é forçoso reconhecer o fato de que frequentemente o global é entendido como sinônimo de modernidade. E dessa forma “o ‘moderno’ continua ‘valendo mais’ do que o ‘tradicional’” (p.150). E se um dia o moderno foi utilizado para o estabelecimento da nação, hoje esta se torna sinônimo de tradição e o “global passar a ocupar o seu lugar de distinção” (*idem*).

Em termos de mercados fonográficos, o chamado repertório internacional por Keith Negus (1999) não elimina a diversidade, mas sem dúvida se impõe como um modelo a ser melhor recompensado pelas corporações de entretenimento. Trata-se de um repertório lançado pelas indústrias simultaneamente nos principais pontos do globo, diferentemente dos repertórios regionais, restritos aos territórios nacionais. No final do século XX, Negus (1999) assinalava que o repertório internacional normalmente orbita em torno de uma escolha estética-musical razoavelmente previsível: a balada, isto é, uma canção de amor em andamento lento. Entretanto, diria que ao menos diacronicamente houve uma mudança desde a época que Negus fez seus apontamentos. Acredito que o chamado repertório internacional de hoje teria características mais dançantes, com andamento em torno de 128 bpm, e melodias vocais mais próximas de um recitativo ou um *rap* e instrumentação predominantemente eletrônica. Da mesma forma, penso que na juventude de Ramil, alguns segmentos do rock exerceram esse mesmo papel de repertório internacional. O que permanece em comum é justamente a adequação ao inglês, independentemente da nacionalidade do intérprete, e a busca pela “falta” de sotaque na pronúncia, procurando “transcender” as fronteiras do país natal do intérprete. Mesmo artistas britânicos que não tiverem um ‘inglês global’ (ou seja, uma inflexão mais próxima da estadunidense) precisam se adequar. Artistas estadunidenses por sua vez, dependendo do gênero musical não conseguem alcance global pela maneira de cantar ou pelo conteúdo lírico, pouco propício para uma identificação global. Ou seja, ainda que ocorram desigualdades em relação as oportunidades, o conceito de repertório internacional pode ser aplicado por um artista de qualquer lugar do mundo, desde que se encaixe nos padrões que as indústrias considerem em voga.

Obviamente as tecnologias facilitaram tais processos, atuando como base material da desterritorialização das culturas, radicalizando o “desenraizamento das coisas e dos homens” (ORTIZ, 2005, p.40). O que era estranho torna-se familiar, e dessa forma a desterritorialização é complementada pela reterretorialização dos objetos. Ocorre o que Anthony Giddens (2002)

entende como desencaixe das relações sociais em nível planetário, surgindo culturas descentradas, que não possuem uma delimitação espacial precisa²². Quando se fala em desterritorialização, é comum utilizar o termo para ilustrar o estabelecimento de uma cultura internacional-popular, ou o padrão internacional supracitado, compartilhado principalmente pelos jovens de classe média ao redor do globo. Entretanto, o “fato de a cultura gaúcha no sentido pampiano ser hegemônica num estado que tem as mais variadas influências culturais” constitui também em um processo de “desterritorialização da cultura gaúcha que sai de sua área de origem e é adotada em outras regiões do Rio Grande do Sul” (OLIVEN, 2006, p. 114). Consequentemente, a reterritorialização se dá “pois as ideias e os costumes saem de um lugar mas entram noutra no qual se adaptam e se integram” (p.202). Dessa forma, a região sul e sudoeste do estado, onde há fronteira com os outros países da bacia do prata, forneceu a matriz do regionalismo (incluindo a milonga) que é adotado em todo estado e até mesmo fora dele. Nem mesmo a etnia luso-brasileira do tipo social “ideal” gaúcho impediu a desterritorialização, já que “mais de 40% dos padrões fundadores de entidades tradicionalistas não são de origem lusa” (p.130).

E quando falo em internacional-popular, me apoio na noção de Renato Ortiz (2005), que o entende como um imaginário coletivo resultante de um movimento de desterritorialização que apreende “um universo de símbolos, partilhados mundialmente por sujeitos situados os mais longínquos lugares do planeta” (p.26). Tais-objetos e signos seriam elementos de uma memória coletiva mundial, fundamental para compreender as manifestações culturais híbridas da contemporaneidade e por consequência as dinâmicas das canções de Vitor Ramil. Na verdade, diversos grupos partilham esse “imaginário coletivo comum, composto por signos comerciais, imagens de cinema, televisão, pôsteres de artistas, cantores de música *pop*, etc.” (p.40)

Mesmo assim, é forçoso reconhecer a assimetria dos fluxos de bens e mensagens, fazendo com que produtos de certos países circulem mais do que outros. Além disso, a tensão entre globalização e regionalização “fomenta a diversidade cultural” mas simultaneamente “impõe

²² Para Anthony Giddens (2002), o desencaixe das relações sociais permite recombinações mediante grandes distâncias temporais e espaciais. Diferentemente das culturas tradicionais, com as vidas sociais localizadas, na contemporaneidade, “o lugar é inteiramente atravessado pelos mecanismos de desencaixes, que recombina as atividades locais em relações espaço-temporais de amplitude cada vez maior” (p.137). Dessa forma, “a influência de acontecimentos distantes sobre eventos próximos, e sobre as intimidades do eu, se torna cada vez mais comum” (p.12). A familiaridade não depende somente dos meios locais, e o lugar torna-se assim muito menos significativo como referente externo na vida dos indivíduos. O cotidiano e a escolha dos estilos de vida se dá a partir de diversas opções e frequentemente mediante o consumo, podendo também passar por “tentativas de reencaixar a vida no meio local” (p.137). Entretanto, defender uma vida local segura e à parte de outros sistemas é uma tarefa quase impossível e “embora todo mundo viva uma vida local, os mundos fenomênicos da maioria são verdadeiramente globais” (p.174)

limites segundo as exigências da ampliação de mercados” (GARCÍA-CANCLINI, 2007, p.150). Por outro lado, embora o processo de influência anglo-saxônica na cultura latino-americana “se acentue com a dependência tecnológica e econômica, ele não ameaça a conservação do espanhol e do português como línguas predominantes na América Latina – por mais palavras inglesas que elas incorporem” (p.89). E de fato, no caso da música, o antropólogo chega a mencionar uma influência mútua, uma vez que “a música latino-americana começa a fazer parte da multiculturalidade americana e tornar-se um setor forte da sua economia de bens simbólicos” (p.92). Todavia, como veremos na seção seguinte, frequentemente os repertórios locais emergem no mercado global selecionados e ressemantizados, quando não descontextualizados.

O que ficou claro é que previsões homogeneizadoras apocalípticas e termos como “imperialismo cultural” para manifestar preocupações acerca desses processos fruto de poderes econômicos nos efeitos culturais perdem força. Negus (1996) por exemplo considera o conceito como um processo de tensões de poder e não como imposição²³. Assim como Ortiz (2005 e 2007) e García-Canclini (2007), Keith Negus (1996) afirma que “modelos de centro-periferia não são úteis para entender o movimento da música popular porque não há simplesmente um fluxo unidirecional de música gravada que é imposta em uma audiência passiva e não resistente” (p.171). Portanto, se as previsões pessimistas de Adorno sobre a música popular se mostraram exageradas, tampouco teorias apocalípticas sobre os fluxos globais midiáticos se mostraram fieis à realidade. Da mesma forma, há resistência e são comuns casos de usos e ressignificações da música “imperialista”, ainda que esse uso não signifique possuir poder e influência na circulação direta dos produtos musicais e gravações.

E mesmo reconhecendo que há produtos culturais oriundos de países específicos com uma presença maior do que de outros, Negus (1996) questiona de que maneira esses produtos emitem valores desses países dominantes, encarnando princípios estadunidenses, por exemplo. Tal questão se torna mais problemática se reconhecermos que não há uma cultura homogênea

²³ O imperialismo em si, sucintamente, significa o domínio de uma nação sobre outra, de maneira direta ou indireta, seja por meio de força militar, econômica, política ou de controle e/ou manipulação de símbolos culturais. Quando pensado em termos de música e mídias, o imperialismo é entendido como um processo em que a propriedade, distribuição, estrutura e conteúdos das mídias em um dado país é sujeita a pressões externas dos interesses midiáticos de outro ou outros países – sem uma reciprocidade proporcional de influência. Seja como forma de estruturas de dominação em funcionamento em apenas um sentido, ou mediante uma hegemonia de formas midiáticas consumidas ao redor do mundo, o imperialismo midiático é corrente ao se discutir questões sobre indústria fonográfica. Contudo, Negus (1996) afirma que “não é somente música a Anglo-americana que está se movendo e causando preocupações sobre possíveis consequências desses movimentos”(p. 170-171).

estadunidense. O país norte-americano, assim como Brasil, é composto de diversas etnias e formas culturais. Além disso, os produtos muitas vezes chamados de “americanizados” são distribuídos por corporações alemãs, japonesas e britânicas. Em suma, torna-se difícil localizar a fonte das culturas em termos nacionais.

Como consequência, Negus (1996) considera que teorias de imperialismo cultural não seriam mais relevantes, sendo impossível equalizar a cultura que é distribuída com suas origens nacionais. Por outro lado, Antônio Souza (2005, p.79) afirma que em nenhum país da América Latina o consumo de música internacional ultrapassou as vendas da música produzida dentro das fronteiras do continente. No caso do Brasil, Eduardo Vicente (2014, p.203-205) aponta que de acordo com as vendas de fonogramas nos últimos cinquenta anos em nosso território, gêneros musicais considerados estrangeiros sempre tiveram vendas pouco expressivas em relação à produção musical de artistas e gêneros brasileiros.

Dessa forma, os “efeitos” do imperialismo devem ser pensados em uma forma de estímulos e respostas, na qual tenho destacado as mesclas musicais. Da mesma maneira que as chamadas músicas tradicionais, das quais frequentemente busca-se preservar a autenticidade e a pureza, mas na verdade são formas híbridas surgidas de interações contínuas entre a cultura europeia e as colônias, hoje esse processo de fusões musicais prossegue. Ainda em convergência com as teses de García-Canclini (2007) e Ortiz (2007), Keith Negus (1996) afirma que essas expressões musicais entendidas como híbridas, cosmopolitas ou multiculturais são consequência da globalização e “estão tornando difícil identificar algum poder que poder estar dirigindo tais movimentos” (p. 176).

Pois se a cultura internacional-popular apontada por Ortiz (2007) torna-se uma das marcas da mundialização da cultura, a valorização do local também deve ser considerada. A valorização na maioria das vezes surge como forma de reação aos efeitos da globalização e nas preocupações sobre a perda de identidade cultural. Porém, premissas acerca das conexões entre formas culturais e o espaço onde originalmente foram concebidas são utilizadas tanto pela indústria como estratégia de marketing quanto por artistas e audiências procurando estabelecer um senso de identidade mediante a música. O que contraria inclusive o senso comum de que os mercados musicais só se interessariam pelo universal e nunca pelo idiossincrático.

Negus (1996) reconhece que frequentemente se estabelece uma dicotomia entre “uma cultura global e homogênea massiva caracterizada por fórmulas, uniformidades e standardização

e variedades de música locais, diversas e plurais (mais inocentes, puras e imediatas)” (p.182). Em suma, uma música que veio de um lugar e de um grupo de pessoas contra uma música industrializada e sem lugar. Sobre as maneiras como o senso de espaço físico representa uma música, o sociólogo argumenta que embora as pessoas possam sentir que as músicas as transportam para uma geografia específica, tais experiências “são mediadas e fundadas em condições sociais específicas bastante particulares” (p.183). Portanto, o senso de espaço é produzido como uma construção cultural em contextos históricos particulares “ao invés de conexões essenciais a um povo ou um pedaço de terra” (p.188).

Dessa forma, ganham força conceitos como transculturação, onde variadas formas de expressão musical continuamente interagem entre si, gerando uma gama de gêneros e estilos musicais que levariam tanto à uma música transnacional quanto a uma cultura sem nação. A transculturação seria aquilo que transita entre culturas, superando a unidirecionalidade da aculturação. Hermano Vianna (2002) aponta que as trocas de influências culturais, inclusive internacionais, são muito anteriores aos meios eletrônicos de comunicação. Seria um processo em que ambas partes da equação resultam modificadas, um toma lá, dá cá. Não seria a combinação de elementos antes puros, mas sim de produtos já transculturais “e nunca – na história cultural do mundo – pode ser encontrado um elemento que já não tenha passado por algum processo transcultural” (p.172). O transculturalismo não ocorre somente em contatos internacionais mas também entre grupos diferentes de uma mesma sociedade, e é “moeda corrente nos debates etnomusicológicos atuais, ajudando a explicar a heterogeneidade” (p.174). O conceito “aproximou mais da ideia contemporânea de reciprocidade quando sugeriu a substituição da noção e ‘aculturação’ de mão única pela de ‘transculturação’ de mão dupla” (BURKE, 2013, p.44). Negus (1996) pondera que para que tal processo ocorra, é fundamental que existam expressões que possam ser “universais” (p.178). Segundo o sociólogo, diversas culturas teriam essa capacidade, entretanto, algumas estariam em uma posição mais provável se tornar apreciada do que outras. Evidentemente esse favorecimento se dá frequentemente por quem detém os meios de produção e distribuição.

De qualquer forma, esse reciprocidade cultural favorece outro termo importante já bastante abordado, a hibridação, já que o conceito permite leituras abertas e plurais das mesclas históricas. Os processos de hibridações nem sempre são planejados e interessam tanto a setores hegemônicos com aos populares desejosos de se apropriarem dos benefícios da modernidade. Por

sua flexibilidade, é adequado para se referir as fusões entre estilos de consumo de gerações diferentes, entre músicas locais e transnacionais, que ocorrem nas fronteiras de países e grandes cidades (mas não somente nestas). É um termo de tradução entre todos os criados anteriormente para designar mesclas culturais.

Evidentemente tais processos podem ser relacionados à inovações, convergências e traduções, servindo portanto também como mediadores culturais. Além disso, outras metáforas utilizadas para se referir aos hibridismos são a de fusão, ou mesmo adaptações comparadas a bricolagem de Lévi-Strauss²⁴. Sendo portanto um “processo de apropriação e reutilização” que também se estende à cultura ocidental, que leva a uma descontextualização e re-contextualização para que se encaixe em seu novo ambiente. Na América Latina, são numerosos os exemplos dos artistas de obras híbridas. García-Canclini (2007) aponta a valoração positiva das mesclas como promotoras de modernização e criatividade cultural compartilhada por muitos intelectuais latino-americanos. Todavia, o antropólogo destaca que “embora o cosmopolitismo seja mais frequente na cultura de elite, também na música e nas artes plásticas populares encontramos apropriações híbridas dos repertórios metropolitanos e utilizações críticas em relação à necessidade locais” (p.106).

Sobre a hibridização na música, o sentido mais comum é “relativo à manipulação que artistas ou grupos realizam, em seu gesto criativo, de elementos culturais distintos” (SOUZA, 2005, p. 74) . Resultando em “um produto que não é propriamente popular – quer dizer, ligado diretamente a uma comunidade -, nem, exclusivamente, parte da indústria cultural” , ou seja “algo que está na fronteira do popular, do erudito e do massivo” (*idem*) . Penso que o trabalho de Ramil seria híbrido nesse sentido. O antropólogo Massimo Canevacci considera os sincretismos²⁵ culturais benéficos para a música, permitindo novas paisagens sonoras, e permitindo “uma contribuição positiva contra aquelas tendências que estão se afirmando pelo fechamento etnocêntrico” (p.53). Tais bloqueios de identidade dos indivíduos, frequentemente estabelecem “cânones estabelecidos, fechados, nunca abertos à experimentação das diversidades, à mudança

²⁴ O *bricoleur* seria aquele ou aquela que “executa um trabalho com as próprias mãos, utilizando meios diferentes daqueles usados pelo profissional” (CANEVACCI, 1996, p. 30). A regra desse jogo criativo consiste em se adaptar ao equipamento que dispõe. A diferença entre a bricolagem e o sincretismo seria que este segundo joga com número de cartas infinitas e permite “juntar novas cartas” (p.32) .

²⁵ Diferentemente de García-Canclini (2008a), Canevacci (1996) não restringe o sincretismo à manifestações religiosas. Os sincretismos culturais brotam “de cada aspecto da contemporaneidade” (p.14). Tanto em forma de processo como produto, o sincretismo se refere “a todos níveis dos sistemas socioculturais de tipo voluntário e coercitivo, explícito e implícito, inovador e renovador” (p.22).

portanto” (*idem*). Um descentramento sincrético dos gêneros musicais produz uma cultura de audição, de traços nativos originais não paralisados, mas sim recriados e reinterpretados pautados em um gosto xenófilo permitido pela música sincrética.

A ubiquidade das formas culturais mais ou menos híbridas em si não é bom nem ruim. García-Canclini (2007) aponta os paradoxos que a hibridação compartilha com o rock. A hibridação pode ser um ponto de partida para superar tentações fundamentalistas, reconhecer a produtividade dos intercâmbios e dos cruzamentos, habilita a participação de vários repertórios simbólicos, a saborear as diferenças, e estabelecer pontes de compreensão entre sociedade diferentes. Ramil admite essa postura “roqueira”:

“eu sou um cara que sempre gostei de tudo, sempre fui aberto a tudo e sempre gostei de rock também e sempre tive uma postura mesmo nas minhas milongas e nas minhas outras coisas, uma postura bastante roqueira, pode-se dizer assim, né, embora não explicita... mas internamente, vamos dizer assim, pro meu sentimento, vamos dizer...” (In OLIVEIRA, 2015)

Todavia, o posicionamento híbrido/roqueiro por vezes leva as culturas a se descaracterizarem e descontextualizarem para poder entrar no *mainstream*. A hibridação nos produtos culturais torna-se um problema quando se resume a uma “mistura de elementos de tantas sociedades quantos conjuntos de clientes se deseja conquistar” (GARCÍA-CANCLINI, 2007, p.185). Ocorreria neste caso uma equalização nas diferenças entre culturas, permitindo que “por meio de artifícios eletrônicos na gravação e na reprodução, se rebaixem as variações tímbricas e a especificidade dos estilos melódicos” e portanto “formas culturais distantes podem receber tratamento para serem facilmente comensuráveis” (*idem*). Tal processo é concebido como um recurso para atrair o gosto ocidental, se aproximando do supracitado repertório internacional, como uma hibridização tranquilizadora, de redução dos pontos de atrito e dos desafios das culturas. Simula-se o outro sem entendê-lo, emulando uma convivência amável entre culturas.

A verdade é que a hibridação por si só não garante políticas multiculturais democráticas. De acordo com García-Canclini (2007), “depende de quanto poder os músicos, escritores e diretores de cinema detêm sobre a edição, a circulação e o destino de seus produtos híbridos” (p.186). Porque mais do que encobrir a diversidade, as hibridações encobrem “as desigualdades de acesso à produção, à circulação e ao consumo da cultura” (p.185). O que leva à reflexão sobre a questão das fusões e apropriações musicais intensificadas nas últimas décadas do século XX e frequentemente comercializadas como *world music*, nas quais mesmo Ramil se encaixa.

2.2.1 Híbridação e a World music – *Loucos de Cara*

*Vem, anda comigo pelo planeta
Vamos sumir!
Vem, nada nos prende, ombro no ombro
Vamos sumir!
(Loucos de Cara – Vitor Ramil/ Kleiton Ramil)*

Evidentemente que antes da expansão da comodificação musical já haviam apropriações e híbridizações, que embora economicamente menos lucrativas, estavam imbuídas das dinâmicas de projeção e assimilação assimétricas dos discursos do colonialismo. Ou seja, o contato entre culturas de procedências diversas independe da ação das indústrias da música. Todavia, em nossa contemporaneidade de quase onipresença mercadológica e crescente virtualização da vida social, permanecem questões sobre empréstimos e apropriações culturais. Afinal, a superação do suporte material para a transmissão musical interfere não somente em sua distribuição, mas também “na maneira em como definimos as fronteiras dos gêneros musicais do local, bem como o *sensorium* da percepção do sonoro” (OCHOA, 2003, p. 24). E esse *sensorium* apontado pela etnomusicóloga pode gerar controvérsias quando estes processos ocorrem com músicas locais. A *world music*, que coloca em um mercado global sons de nível local, envolvendo a publicidade e as grandes empresas do entretenimento normalmente esta no epicentro dessas polêmicas que tem sido bastante analisados e criticados por Etnomusicólogos e estudiosos da música popular.

O gênero *world music* origina-se em julho de 1987²⁶, quando empresários do ramo fonográfico encontraram-se em Londres para discutir a crescente demanda por gravações de músicos não-ocidentais. Optando por criar uma nova seção nas lojas de discos, a *world music* descreveria “um processo comercial no qual os sons de outras pessoas” (não-anglófonos ou não-ocidentais) “seriam vendidos para ingleses compradores de discos” (FRITH, 2000, p. 305). Abrangendo músicas díspares de origens geográficas e culturais diversas, possivelmente o único denominador comum seria um comportamento de consumo, e não similaridades musicais. Consumidores deste gênero visavam “distinguir-se dos compradores do *mainstream* do rock e do *pop*” (*idem*). O rótulo de mercado *world music* não era uma categoria qualquer, mas sim uma que

²⁶ De acordo com Ana María Ochoa (2003) o termo *world music*, tem na realidade suas origens dentro dos círculos etnomusicológicos norte-americanos nos anos 1960. Os questionamentos desses pioneiros pesquisadores frente à reprodução de uma ideia acadêmica da música como sinônimo de apenas as manifestações sonoras eruditas ocidentais levaram a utilizar o termo “música do mundo” para referir-se aos seus objetos de interesse. Nesta época, “acadêmicos eram particularmente cúmplices com o comércio” dando garantia de “autenticidade musical significando igualmente realismo documentado oficial e singularidade cultural” (FELD, 2004, p.64)

permitia um engajamento com a música e a promessa de um tipo particular de experiência de consumo.

Porém, a *world music*, ainda que tenha suas origens em sons de variados e por vezes distantes lugares, era vendida em uma embalagem familiar: não como *pop* global mas sim como rock de raiz, supostamente um retorno ou uma conservação do espírito original do rock, voltando-se para um público adulto. Prioriza-se aspectos como autenticidade e exotismo, que contraporiam aos sons artificiais e uma música desavergonhadamente dançante. Complementando esse aspecto ideológico, havia toda uma cautela explicativa e descritiva dos fonogramas, com pesquisas biográficas acerca dos músicos atuantes no disco. De acordo com Frith (2000), os etnomusicólogos foram fundamentais na definição do gênero, já que a expertise da disciplina foi necessária para garantir a autenticidade do que estava sendo vendido.

Todavia tal autenticidade por sua vez também é um “construto ideológico – uma construção de discursos comerciais e acadêmicos” (FRITH, 2000, p. 308)²⁷. A autenticidade idealizada é favorecida por folcloristas que supõem a existência de universos estanques, dos quais podem evoluir intocados. Tal isolamento da dinâmica social asseguraria a autenticidade “pela distancia que as separa das imposições da vida atual” (ORTIZ, 2005, p.34). E embora essas dinâmicas não existam sem tensões, “as tradições musicais só são preservadas através da constante inovação” (FRITH, 2000, p. 311). Portanto, a cultura internacional popular poderia até mesmo ter um impacto “importante para a preservação de tradições musicais bem como para a sua destruição” (*idem*). Penso que as inovações propostas por Ramil, embora influenciadas pela música midiática produzida fora do Brasil, possuem um aspecto mais construtivo do que destrutivo. Além disso, Frith (2000) afirma que gêneros como o rock já fazem parte das dinâmicas nacionais, uma vez que já emergem de indivíduos nativos das nações. E assim como a guitarra elétrica, o violão, o bandoneon e outros instrumentos considerados dos pampas (para nos atermos à apenas um exemplo) também foram importados, mesmo que hoje tradicionalistas não os considerem mais estrangeiros.

O ingresso de músicas locais no mercado musical intensificou o conflito classificatório das músicas. Já houveram inclusive discussões sobre o que estaria dentro ou fora do escopo da categoria de *world music*, com classificações diferentes para os mesmos produtos sonoros

²⁷ De acordo com García-Canclini (1999) “a autenticidade é ilusória, pois o sentido ‘próprio’ de um repertório de objetos é arbitrariamente delimitado e reinterpretado em processos históricos híbridos” (p.86).

dependo do mercado. No Brasil, o exemplo mais notável é a MPB. Vitor Ramil por exemplo, possui um álbum em parceria com o percussionista Marcos Suzano disponível em um site de *world music*²⁸ nomeado como *Introducing Vitor Ramil & Marcos Suzano*. Na descrição do álbum digital, ressalta-se além da trajetória de Ramil, as parcerias do cantautor presentes no disco, incluindo Jorge Drexler, ganhador de um prêmio Oscar²⁹. O mesmo disco foi comercializado no Brasil com o nome de *Satolep Sambatown*, e poderia ser facilmente classificado como MPB, uma vez que encontram-se sambas, bossas e milongas. E embora o disco não seja um exemplo de exploração de gêneros tradicionais ou de músicos do “terceiro mundo”, entendo que a *world music* permite que analisemos aspectos problemáticos nas mesclas musicais da contemporaneidade.

2.2.2 Críticas à World Music – *Querência*

*Um dia me deu saudades
E eu fui rever o meu pago
Sentir da china o afago
E o vento frio do pampeiro
No coração caboteiro
Do meu peito de índio vago*
(*Querência* - João da Cunha Vargas/ Vitor Ramil)

O contato entre culturas é um tema que não é novo nas ciências sociais nem na Etnomusicologia. Mas na medida em que artistas *pop* mediarão desiguais intercâmbios musicais da *world music*, estas fusões trouxeram preocupação para diversos indivíduos e instituições. A visibilidade dada por *pop stars* como Paul Simon³⁰ e Peter Gabriel, que permitiu indivíduos ligados à músicas orais vivessem de sua criatividade por vezes é questionada, devido a utilização de músicos locais para reviver a carreira dos *pop stars*, bem como o não reconhecimento dos indivíduos no encarte do disco e o fato desses encontros promovidos serem quase sempre decididos pelos músicos do chamado primeiro mundo.

A curadoria musical promovida por agentes internacionais influentes levou tradições musicais a circularem um nível internacional antes inexistente. O mercado globalizado propiciou

²⁸ Ver em : <http://www.worldmusic.net/store/item/INTRO120/>. Consultado em 28/06/2016. O disco também está disponível como o mesmo nome na plataforma de *streaming* Spotify.

²⁹ A própria controvérsia acerca da estatueta ganha pelo músico uruguaio em 2005 com a canção *Al otro lado del río* elucida bastante as relações desiguais que os artistas latino-americanos encontram em um mercado globalizado. Ver em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0103200506.htm>. Consultado em 10/07/2016.

³⁰ Sobre tais controvérsias, ver em Born e Hesmonhalgh (2000) e Cotrell (2010).

o surgimento de premiações, sítios de internet, listas, festivais, empresas e empresários situados tanto na Europa e América do Norte quanto na África, Ásia e América Latina. O que não impediu que surgissem inúmeras críticas ao fenômeno, frequentemente como um debate entre apocalípticos e integrados. Os primeiros denunciando de maneira reducionista as relações estéticas ideológicas e econômicas desiguais entre produtores do primeiro mundo e músicos do terceiro mundo e o segundo grupo celebrando a diversidade sonora e construção de opções para culturais antes impotentes bem como uma globalização alternativa. Ou melhor, trazem narrativas aflitas e celebratórias. O etnomusicólogo Steven Feld afirma que as primeiras partem de uma suspeita de que tais encontros produzem “uma versão mais comercial, diluída e vendável de um mundo outrora ‘puro’, ‘real’ ou menos commodificado” (2004, p.68). Narrativas aflitas veem pouca possibilidade de resistência à commodificação mas relatam a indigenezação como resposta à globalização, ao imperialismo cultural e a homogeneização cultural. Tal posição baseia-se na ideia que a globalização é simultaneamente sinônimo de alienação e dispersão do local. São narrativas que tendem a investigar “os custos da globalização, calcular os tipos de perdas e diminuições da heterogeneidade musical que procedem dessas práticas” (FELD, 2004, p. 70).

Em contrapartida, narrativas celebratórias tendem a salientar a reapropriação do *pop* ocidental, enfatizando essas formas fusionadas como rejeições de identidades fixas, limitadas ou essencializadas. O foco torna-se a produção de músicas híbridas, enfatizando positivamente identidades fluídas, equalizando hibridização com evidente resistência. Nesse viés, o global torna-se uma valência positiva de práticas e instituições modernas. E se as narrativas aflitas naturalizam acriticamente a autenticidade, narrativas celebratórias tendem a normalizar e naturalizar a globalização e a modernização, entendendo a tradição como superada pela criatividade e invenção. Concorro com Feld (2004) quando este reconhece que nenhuma tradição permanece eternamente igual, ainda que a diversidade musical não possa desaparecer em um monótono global.

As críticas de Feld (2000 e 2004) em relação à *world music* se pautam na “turbulenta moralidade das crescentemente borradas e contestadas linhas entre formas de invasão musical e formas de empréstimo culturais contemporâneas” (2000, p. 254). Embora o etnomusicólogo reconheça que estes processos possibilitados pela mimese esquizofônica³¹ criem vínculos

³¹ Apoiado no conceito de Murray Schafer (ver nota 12 desta dissertação), Steven Feld define como mimese esquizofônica “um amplo espectro de práticas interativas e extrativas” (2000, p.263)

poderosos, também são responsáveis por divisões eficazes de poder. Tais práticas resultam em criações inovadoras porém não raro tratam a música do chamado Terceiro Mundo como se fosse “mais um tipo de matéria-prima que é ‘processada’ na Europa e na América do Norte” (BURKE, 2013,p. 18)

Para justificar o que Feld (2004) chama de mimese esquizofônica, seja mediante a técnica do *sampling* ou mesmo emulando melodias ouvidas em gravações realizadas inicialmente por acadêmicos, os músicos ocidentais tratam as canções tradicionais como os materiais brutos do qual alegam possuir respeito e admiração. Por meio de uma mistura de reverência respeitosa com uma “caricaturização” primitivista, músicos utilizam trechos melódicos de canções de tradições orais para compor músicas que circulam mundialmente favorecidas pela reprodutibilidade técnica e estratégias de divulgação das transnacionais do entretenimento, quando não se tornam trilhas de comerciais de outras empresas como a Coca-Cola, Porsche e Sony. Ou seja, trechos de gravações realizadas com propósitos acadêmicos acabam alcançando um público imensamente maior na medida que as tecnologias de reprodução e circulação são desenvolvidas. O mercado, que proporciona mímeses esquizofônicas para “todas as posições de consumo e gostos” acaba por explorar mais uma vez povos autóctones, ainda que todos os agentes responsáveis declarem “respeito, ou mesmo afeição profunda, pela música original e seus feitores” (p.273)³².

A tradição oral, que academicamente é entendida como música que circula dentro de uma comunidade de maneira não mediada pela tecnologia, legalmente torna-se “facilmente manipulada” e aquilo que é “vocalmente comunal” se torna sinônimo de “pertencente a ninguém em particular” (FELD, 2004, p.76). Artistas pertencentes às indústrias fonográficas são amparados por um articulado aparato judicial ao seu lado, que favorece sua atividade remunerada em milhões, enquanto que os *performers* originais das canções recebem nada além de uma controversa admiração. Feld reconhece que o problema é estrutural e não pertencente aos atores envolvidos nesses processos criativos, sendo signo “da naturalização das desigualdades da globalização” (p. 80). Portanto, se por um lado as colaborações virtuais entre povos que mantêm suas manifestações musicais pré-industriais com artistas *pop* criam uma viagem de descoberta, uma experiência sônica de contato, uma ideia de diferença que subjaz o consumo de um mercado crescentemente segmentado, em contrapartida demonstram as desproporções de ganhos

³² Feld (2000) se apoia em estudos de caso envolvendo Herbie Hancock e Egberto Gismonti em que independentemente dos resultados estéticos dessas mímeses esquizofônicas, “as diferenças de poder separando africano-americano, Afro europeus, e Africanos cosmopolitas não pode ser omitida” (p.270).

financeiros e de reconhecimento entre os agentes envolvidos, bem como os desníveis de privilégios em nossa contemporaneidade.

Dessa forma, reconheço que subjacentes às fusões da *world music*, estas questões acerca de uma dupla exploração, tanto no sentido de explorar músicos do chamado terceiro mundo como matérias-primas de *commodities* para o mercado do hemisfério norte, quanto ao fato de *pop stars* internacionais reviverem suas carreiras através do trabalho desses artistas devem ser criticadas. Pois, de fato, selos de *world music* podem ser altamente informativos sobre a fonte musical de seus fonogramas, sobre as tradições locais musicais, gêneros e práticas, mas pouco esclarecedores acerca de suas próprias atividades, principalmente quando dizem respeito aos fluxos econômicos desse mercado.

Mesmo assim, embora existam assimetrias de poder, Negus (1999) afirma que seria enganoso sugerir que todos os envolvidos na comercialização de *world music* estão cinicamente explorando talentos com apenas um objetivo, ou que a promoção de um artista em termos espaciais sempre significa a construção de um sentido exótico do "outro". Tais suposições ignoram as múltiplas motivações dos músicos que contribuem para este processo. Segundo o sociólogo, “apesar de todas essas restrições corporativas, há uma quantidade crescente de música popular em movimento em todo o mundo que está circulando de maneiras que não são dirigidas, controladas ou compreendidas pelas grandes empresas de entretenimento” (p.172). Além do mais, a crescente circulação de bens e mensagens propicia inegavelmente a criatividade em fusões “criando no processo uma nova síntese ou híbrido” (p. 182). É uma criatividade divergente da ideia de inovação e ruptura total, muito mais ligada à combinação de elementos pré-existentes, muitas vezes “se rebelando contra os efeitos inibidores dos rótulos de gêneros” (p. 183). É inevitável pensar em Ramil quando Negus afirma que “muitos dos momentos de criatividade inspirada ocorrem como resultado de uma frustração com as convenções ou com o desejo de quebrar as regras do gênero, ou simplesmente por tomar uma rota diferente e momentaneamente recusar as trilhas usuais e familiares” (*idem*). Tal tipo de criatividade se equilibra no constante e aparentemente paradoxal desejo dos artistas de serem reconhecidos e simultaneamente comunicar-se e serem aceitos pelo público.

Além disso, Ochoa (2003) afirma que essa maior circulação comercial não impediu que certos gêneros fusionados na *world music* seguissem sendo considerados folclore. E de qualquer forma, a “estética da música popular moderna é a estética do híbrido, a estética do *crossover*, a

estética da diáspora, a estética da crioulaização” (HALL *apud* FRITH, 2000, p. 315). É claro que tratar essas músicas híbridas como uma resistência pós-moderna é levantar questões sobre o significado da música para as identidades e mobilizações sociais, sendo melhores respondidas no particular do que no geral. Ou seja, cada objeto deve ser investigado especificamente, tornando difícil generalizações acerca desta forma de música.

No caso de Vitor Ramil, entendo que se há uma mimese esquizônica, ela se dá em canções como *Mango*, *Querência*, *Chimarrão*, *Deixando o pago*, entre outras. No caso dessas canções, Ramil utiliza poemas de João da Cunha Vargas, um poeta que sequer escrevia suas criações. O cantautor gaúcho conheceu o trabalho de Vargas através de uma fita k-7 e, tocado pelas palavras de Vargas, resolve musicar os seus poemas. Todavia, todas as canções feitas dessa forma são assinadas como parceria entre Ramil e Vargas, e nos *shows*, Ramil faz questão de mencionar o nome de Vargas antes de executar tais canções. Abordaremos essa parceria com maior profundidade no capítulo 4. Por ora, foquemos na intrincada relação entre a identidade cultural, a contemporaneidade e as concepções de Vitor Ramil sobre estes temas, que entendo influenciar sua música.

2.3 Identidade “fria” – *A Estética do Frio*

*Se o frio era a minha formação,
fria seria a minha leitura do mundo.
Eu apreenderia a pluralidade e diversidade desse mundo
com a identidade fria do meu olhar.
A expressão desse olhar seria uma estética do frio.*
(RAMIL, 2004, p.24)

*Você pode ser turco, pode ser nissei
Pode estar ali na esquina, estar onde jamais pensei
Você pode me adular, você pode me esquecer
Você pode estar me ouvindo agora, você pode mesmo nem saber
Mas um dia vai servir a alguém*
(Um dia você vai servir a alguém – Dylan/Versão: Ramil)

O conceito de identidade, sobretudo identidade cultural na contemporaneidade, é evidentemente rico, mas controverso. Afinal, é comum inclusive mencionar que as identidades estão em crise. O capitalismo da atualidade se caracteriza justamente pela “convergência de culturas e estilos de vida nas sociedades que, ao redor do mundo, são expostas ao seu impacto” (WOODWARD, 2004, p.20). Ocorrem deslocamentos e o surgimento de uma pluralidade de

centros identitários, dificultando a existência de identidades-mestras que moldem todas as relações sociais. Como consequência:

“a questão da identidade provavelmente seja a de mais difícil solução – se for o caso de haver solução – pois o problema está no próprio termo: derivado da raiz latina *idem*, implica igualdade e continuidade, permanência em meio à mudança e unidade em meio à diversidade” (VARGAS, 2007a, p.96)

Sucintamente, Tomaz Tadeu da Silva (2004) define identidade como “simplesmente aquilo que se é” (p.74). Ou seja, “sou brasileiro”, “sou gaúcho” e assim por diante. A ideia culturalista mais básica parte da premissa de que a cultura proporcionaria uma estrutura, um padrão integrado de caráter em que uma identidade individual se tornaria coletiva. Normalmente essa cultura coesa por sua vez seria limitada a um território físico e as discussões acerca dessa identidade seriam “atravessadas por uma certa obsessão ontológica” (ORTIZ, 2005, p.77). Essa identidade seria aparentemente positiva, autocontida e autossuficiente, referindo-se apenas a si própria. Além disso, se nortearia por uma perspectiva essencialista, fundamentada na história, em um passado frequentemente idealizado para estabelecer uma “verdade” comum a um grupo unificado. No caso do regionalismo gaúcho, uma perspectiva essencialista sugeriria que existe um conjunto cristalino, autêntico, de características que todos os gaúchos partilhariam e que não se alteraria ao longo do tempo. As classificações de outras identidades são feitas a partir desta posição essencialista, que evidentemente é uma espécie de norma naturalizada que hierarquiza as diferenças.

Ou seja, a busca por uma essência autêntica seria oposta à alienação artificial oriunda do estrangeiro. Na verdade, tal dicotomia poderia ser compreendida como a base da justificativa da construção simbólica e manutenção da identidade cultural, que invariavelmente depende de uma diferença. Uma identidade como a gaúcha, para existir depende de algo fora dela, uma outra identidade que ela não é, e que dessa forma forneça as condições para que ela exista. Dizer que é “gaúcho” na verdade é uma maneira mais conveniente de dizer que não se é vietnamita, paranaense ou estadunidense. Unir indivíduos sob um guarda-chuva da identidade regional passa por simultaneamente incluir um grupo de sujeitos e excluir quem não se enquadra.

Porém, como bem aponta Silva (2004), “a identidade não é uma essência” e “não é um dado ou fato – seja da natureza, seja da cultura” (p.96). A identidade não é fixa, estável coerente, unificada, permanente, homogênea, definitiva, acabada, idêntica ou transcendental. Ao contrário, a identidade é não-essencialista, instável, contraditória, fragmentada, inconsistente e inacabada.

Portanto perde força o ideal de um resultado identitário homogêneo no qual “A (universo simbólico) é a soma de B+C+D (símbolos desse universo)” fazendo com que as pessoas se identificassem com A “não apenas porque A é essencialmente válido, mas porque o diferencia de um outro indivíduo que se identifica como B” (NETTO, 2009, p.27).

E evidentemente, Ramil se posicionaria em uma perspectiva não-essencialista, já que focaliza “as diferenças, assim como as características comuns ou partilhadas” (WOODWARD, 2004, p.12). Além disso, se mostra atento às mudanças sobre as formas que ser gaúcho tem assumido ao longo da história. A concepção não-essencialista se aproximaria de uma ideia de identidade que não nega o passado, mas entende que qualquer reivindicação desse passado é uma reconstrução de algo em constante transformação. Há um “reconhecimento de uma identidade, mas não de uma identidade que esteja fixada na rigidez da oposição binária, tal como as dicotomias nós/eles” (p.28). É uma perspectiva que favorece “os processos que complicam e subvertem a identidade” e que deseja “ênfatizar – em contraste com o processo que tenta fixá-las – aquilo que trabalha para contrapor-se à tendência a essencializá-las”(SILVA, 2004, p.86).

Essa perspectiva encontra eco em diversos estudiosos da cultura. Assim como Hall (2006), o sociólogo Renato Ortiz (2005) também entende que na contemporaneidade surgem referentes questionando a legitimidade das identidades nacionais e regionais e por vezes subvertendo a hierarquia até então dada como garantida. Tais referentes “se atravessam, se chocam se acomodam, organizando a vida dos homens” (p.89). Identidades essencialistas pautadas em um ser coletivo, idiossincrático, de comunidades imaginadas ligadas a um território são esvaziadas. O nacional e mesmo o regional “se reconstrói em interação com referentes culturais transnacionais” (GARCÍA-CANCLINI, 1999, p.60). As identidades hoje passam a ser processos de negociação, híbridas, dúcteis e multiculturais. Em suma, “já não podemos considerar os membros e cada sociedade como elementos de uma só cultura homogênea, tendo portanto uma única identidade distinta e coerente” (p.248)³³.

³³ De acordo com García-Canclini (2003), os processos de hibridação questionam a tendência de pesquisadores a considerar as identidades como objeto de investigação e encerra a pretensão de pureza e autenticidade neste conceito. Põem em evidência os riscos de delimitar identidades autocontidas e opostas à nação ou a globalização. Definir estas mediante a separação de características, desprende-se essas práticas das mesclas que historicamente a originaram. É impossível falar das identidades como traços fixos, nem como essência de uma etnia ou nação. Ao investigar a sua história, sempre se encontrarão nos movimentos identitários uma série de operações de seleção de elementos de distintas épocas articulados por grupos hegemônicos.

Dessa forma, há uma “redefinição do senso de pertencimento e identidade, organizado cada vez menos por lealdades locais ou nacionais e mais pela participação em comunidades transnacionais ou desterritorializadas de consumidores” (GARCÍA-CANCLINI, 1999, p.52). Em termos identitários, a globalização é entendida pelo antropólogo justamente como a passagem de identidades monolinguísticas e territoriais, que subordinavam regiões e etnias dentro de um espaço razoavelmente definido, opondo a outros espaços para identidades transterritoriais e multilinguísticas. Estas novas identidades se estruturam pela lógica do mercado, e são mediadas pela produção industrial da cultura, pela “comunicação tecnológica e pelo consumo diferido e segmentado de bens” (p.59).

A questão é que estas novas identidades, embora existam em abundância no Rio Grande do Sul, ainda são uma espécie de tabu quando se aproximam do gauchismo. E não somente por não serem bem aceitas pelos agentes que são privilegiados na definição das representações dessas identidades, mas também pelos próprios sul-rio-grandenses que de alguma forma rejeitam fusões. Quando entrevistei Ramil, assim que entramos no assunto sobre a identidade cultural no Rio Grande do Sul, o compositor me perguntou “de onde eu era”. Ao responder que era nascido no estado, o cantautor mudou o discurso procurando me incluir de alguma forma:

Agente assume muita coisa, eu acho. Isso é ruim. Quando eu comecei a pensar e me provocar no sentido de fazer uma estética do frio eu me dei conta que eu tinha muitos preconceitos em relação a me permitir ser brasileiro, me reconhecer, me permitir a varias coisas. Não pode isso. O [Jorge Luis] Borges é que falava que o argentino tem direito a Shakespeare, a tradição ocidental toda. É uma coisa que eu digo parafraseando o Borges é que a gente tem direito a tradição brasileira, Noel Rosa, Luiz Gonzaga... (RAMIL, 2015)

Ao buscar uma abertura em relação aos “muitos preconceitos”, Ramil menciona uma dificuldade de aceitação das diferenças (mesmo as de dentro do próprio território nacional) que partem dos próprios gaúchos. Trata-se de algo tão presente que, simplesmente por eu ser nascido e ter vivido durante parte de minha vida no Rio Grande do Sul, o compositor presumiu que eu também “assumia muita coisa”. O não-essencialismo, evidentemente ajuda (embora não garanta) a evitar um fechamento identitário exclusivo e até violento ou opressor. Mas no caso de Ramil, evidentemente se torna vantajoso na medida em que um maior número de referentes (dos quais “a gente tem direito”) propicia mais fontes para o seu processo de composição.

Mas música e identidade tem algo a ver com etnomusicologia? O etnomusicólogo Nolan Warden (2016) admite que na disciplina os autores frequentemente evitam uma definição explícita, porém o conceito de identidade pode providenciar uma perspectiva útil no pensamento

humano, comportamento e cultura. Ao se acionar uma identidade, as pessoas podem utiliza-la como bases para criar novas atividades, novos mundos e novas maneiras de ser. É possível também reconhecer, selecionar, e as vezes conscientemente criar hábitos comuns entre indivíduos.

De acordo com Warden (2016), a música cumpriria um papel fundamental na construção de senso de grupo e catalisaria outras necessidades sociais. Dois aspectos emergem como importantes na relação entre música e identidade: repertório e espaço. A escolha de músicas ajuda a estabelecer a identidade de grupos musicais e indivíduos, e sua relação com espaço se dá na medida que a natureza indicial (*indexical*) da música “conjura memórias de escuta da mesma canção em outro território e tempo” (p.10). A música, frente às consequências da globalização, tornaria uma parte vital da estratégia feita por grupos preocupados com sua identidade, embora tal identidade (ou uma versão desta) possa ser estrategicamente adotada fora do grupo originário em variados graus e extensões.

A música seria um ponto-chave para a identidade pois oferece de maneira intensa o senso de si e do outro, do subjetivo e do coletivo. A música popular por sua vez é capaz de proporcionar emoções intensas, e consegue criar momentos de reconhecimento e exclusão, independente das estratégias das corporações midiáticas. Torna-se portanto uma “chave para o modo em que nós, como indivíduos, nos apresentamos ante ao mundo” (FRITH, 2001, p.420). Através de experiências emocionais e apropriações dos ritmos e letras, a música é capaz de cumprir um papel que talvez nenhuma forma de cultura popular consiga. De acordo com Born e Hesmondhalgh (2000), a capacidade da música em evocar identidades se deve ao seu caráter “hiper-conotativo, e suas intensas associações cognitivas, culturais e emocionais” (p. 32). Rótulos como música popular brasileira, milonga gaúcha ou jazz latino frequentemente são usados procurar corresponder um expressão musical com um grupo específico mais ou menos amplo ou mesmo cantores-compositores-intérpretes que de alguma forma compartilham e expressam através das letras a experiência de suas audiências, havendo uma ligação entre a vida destes artistas e o seu público.

Por outro lado, é cada vez mais comum a apreciação por parte de ouvintes de músicas dos quais estes não possuem qualquer vínculo étnico, cultural e/ou geográfico. Frith (1996a) pondera que o que torna a música especial em termos de identidade é que simultaneamente é a forma cultural mais apta a cruzar fronteiras, ultrapassando “cercas, muros e oceanos, atravessando classes, raças e nações”, embora também seja definidora de locais, como clubes, cenas, *raves*,

salas de concerto, fones de ouvido e outras mídias (p. 125). Mas, como pudemos ver, Ramil se posiciona contra ideias essencialistas sobre identidade cultural. Isso significa que ao invés de entender características de um povo expressas em práticas culturais, as identidades culturais são ativamente criadas através de processos de comunicação (pois consistem em escolhas dentre uma diversidade), práticas sociais e articulações dentro de circunstâncias específicas. Portanto Frith (1996a) afirma que mesmo que a música possa ser feita e cumprir função por pessoas em um contexto original, ela possui uma vida própria como experiência. Experiência que seria de localização: ou seja, de estabelecimento de alianças afetivas e emocionais com os intérpretes e com as interpretações de outros fãs. E em termos identitários “a música pode representar, simbolizar e oferecer a experiência imediata de identidade coletiva”(FRITH, 2001, p.422). As pessoas portanto escutam uma determinada música pois pertencem ou desejam pertencer a um determinado grupo. As funções sociais da música e suas implicações para a estética da música popular se desdobrariam segundo Frith (2001) nestes usos identitários, em que as canções serviriam para “criarmos para nós mesmos uma espécie de autodefinição particular, para nos localizarmos no seio da sociedade” (p.422). Como processo, evidentemente implica em inclusões e exclusões, e a produção da identidade implica em uma não-identidade, ou em uma diferença. Sabemos portanto o gostamos, e talvez com a mesma clareza, o que não gostamos. Portanto, para Frith (2001), os gostos musicais e mais do que derivados das identidades socialmente construídas, contribuiriam a dar formas a estas identidades, sendo a apreciação musical como um processo de identificação.

Porém, se levarmos em consideração um objeto cultural como a canção popular, percebemos que esta possui uma “alta porosidade e extrema capacidade de absorção e tradução de informações a partir dos contatos que se dão nas cidades desde o início do século XX” (VARGAS, 2007, p.91). De acordo com Vargas, a canção é capaz de amalgamar elementos díspares pois “sua estrutura, sobretudo no caso brasileiro, carrega uma noção de ‘identidade’ absolutamente fugidia ao que nos foi ensinado pela tradição ocidental” (*idem*). Como afirmamos anteriormente, Ramil possui uma noção mais aberta à diferença, e isso se estenderia tanto em termos de identidade quanto dos gêneros musicais.

Para maior compreensibilidade desse processo, retomemos brevemente a história da canção midiática brasileira. No mínimo desde o Tropicalismo, a canção brasileira, além de elementos regionais, constantemente se funde com o *pop*. Como consequência, na criação de

canções brasileiras há sinais de complexidade mestiça “tanto nos pontos de partida (informações e conhecimentos prévios) como nos de chegada (resultados nos trabalhos musicais)” (VARGAS, 2007, p.95). Esse constante contágio de informações de distintas temporalidades, articulando elementos desterritorializados, como consequência “colocam em xeque” perspectivas de “tradições nacionalizantes” e “ações homogeneizadoras de grupos dominantes ou estados” (p.96)

Por outro lado, a fragmentação da identidade cultural faz parte dos dilemas da modernidade decorrentes da fragmentação da experiência na contemporaneidade. De acordo com Giddens (2002), o mundo “se faz presente por uma série de canais e fontes variadas” (p.175). Por vezes, o indivíduo está mais familiarizado com debates de escala mundial do que com questões do seu cotidiano local. A fragmentação se estende aos diversos contextos de interação, que exigem formas de comportamento adequados diferentes. Como consequência, “imagina-se muitas vezes que tal visão implica que o indivíduo tem um número de eus equivalente ao dos diferentes contextos de interação” (p.176). A fragmentação possibilita a criação de auto-identidades que incorporem elementos desses diferentes ambientes e até mesmo integrá-los em uma narrativa, típica dos cosmopolitismos que favorecem quem “consegue ficar à vontade numa variedade de contextos” (*idem*).

Em suma, em relação à Ramil, entendo que a percepção de identidade (em especial a regional) que o cantautor intenciona seja cosmopolita e de certa forma “reflexiva” tanto da variedade de manifestações culturais que ocorrem no Rio Grande do Sul (ou ao menos de uma parte), quanto de sua expressão criativa mais individual, apoiada em uma identidade não-essencialista e mais aberta às diferenças. Quando conversamos acerca das reflexões identitárias acerca de seu ensaio *A estética do frio*, Ramil, ele esclareceu esse ponto quando me afirmara que:

Então, eu acho que essa coisa da estética do frio, pensando em uma visão bem ampla em termos de frio como imagem simbólica. Eu acho que todo o sul, dentro da coisa brasileira é representado pelo frio. O frio nos representa. Eu digo o sul todo, Curitiba, Santa Catarina, Rio Grande do Sul... cada lugar tem a sua especificidade e tal. Essa história de estética do frio ela *pode ser um guarda-chuva bem amplo para muitas manifestações, para muitas buscas*, entendeu? Não tenho nenhuma pretensão de dizer ‘estética do frio é isso, é fazer isso’. Não, eu falo de mim, das minhas tendências, digamos assim. E vejo que uma coisa que é interessante nisso é que é uma maneira de tu fazer um recorte de um lugar do Brasil que é pouco percebido, né. Dentro de um país que é visto como continental, com todas as características que tu já sabe que o mundo vê o Brasil. Acho que, mal ou bem, a história estética do frio acendeu uma luz sobre esse lugar, fez um recorte, entendeu? [e também] De certa forma por um lado preservar o meu ponto de vista, a minha maneira de fazer, que é só minha, que é pessoal. Mas não pretender que essa ideia represente todo mundo, que essa expressão seja uma coisa absolutamente definida, entendeu? Acho bacana que fique em aberto até porque, se há uma coisa que

nós temos em comum, o sul, os estados sul por exemplo, é a questão de nunca ser visto como um lugar muito cultural, sabe? (RAMIL, 2015, grifo meu)

Ou seja, ele sugere, mesmo dentro da concepção “guarda-chuva” da estética do frio, pensarmos as identidades no plural, e destacarmos suas características móveis e adaptativas, permitindo informações tanto tradicionais quanto globalizadas acessadas através das tecnologias de informação e comunicação possam gerar diversos resultados, que não necessariamente pareçam com as canções do compositor. Afinal, muitas identidades musicais podem estar em um mesmo indivíduo, expressadas diferentes práticas e gostos, “alguns deles em tensão recíproca ou em contradição com outras partes do ser” (BORN E HESMONDHALGH, 2000, p. 33). Dessa forma, as práticas culturais não são necessariamente homólogas à uma base real identitária precedente, “mas, ao contrário, gozam de certa autonomia ou especificidade capaz, por si mesma, de criar práticas sociais geradoras do ‘real’” (VILA, 2012, p.251).

Para Vila (2012), articulação é um termo mais preciso do que reflexão ou construção em termo de relações entre práticas musicais e identidades, pois abarca a possibilidade de reflexão e construção. Pois tanto “refletir” quanto “construir” tendem a homogeneizar a prática musical e as identidades. Afinal, as pessoas não se encontram como entidades unificadas quando se deparam com uma canção, mas sim “trazem consigo uma grande quantidade de esboços de tramas narrativas próximas a elas em termos de diferentes posições de sujeito” (p.268). Alguns desses esboços podem ter sido influenciados *a priori* pela música em questão, mas de qualquer forma as múltiplas identificações possíveis de um hipotético sujeito “entabulam um processo de negociação com as múltiplas mensagens que emanam do evento musical” (*idem*). O produto final de tal negociação é uma identificação ou uma não-identificação.

Ramil, através da *estética do frio* e das canções compostas a partir deste ensaio, tem procurado trabalhar essas informações de uma maneira peculiar. Mas para o seu trabalho circular em um mercado, entendo que o compositor têm se valido de uma conjuntura mercadológica que ao menos em alguns aspectos, tem favorecido canções ligadas à uma ideia de identidade múltipla e aberta a mesclas. No próximo capítulo, daremos uma maior ênfase à a um mercado de nicho em nosso continente, que através de mídias virtuais e festivais de música ao vivo, permitem que artistas híbridos como Ramil (e até influenciados por ele) tenham um espaço mercadológico à margem da grande indústria da música.

CAPÍTULO 3 - IDENTIDADE E NICHOS DE CONSUMO DE MÚSICA AO VIVO

3.1 Festival *El mapa de todos* e identidade latino-americana – *Semeadura*

Americana Pátria, morena
Quiero tener
Guitarra y canto libre
En tu amanhecer
(*Semeadura* – Vitor Ramil/ José Fogaça)

No capítulo anterior, ao procurarmos compreender as dinâmicas culturais das canções de Vitor Ramil, apresentamos alguns apontamentos sobre a estrutura canção dentro da indústria e a influência dos fluxos da globalização na cultura, música e identidade. Concluímos que há uma crescente hibridização cultural e que a despeito do caráter mercantil de boa parte da produção cultural no globo, não há uma estandardização completa, mas sim uma série de segmentos que coexistem em um mercado crescentemente complexo. Também confirmamos o caráter não-essencialista da identidade cultural e sua relação com a canção. Mas em que segmentos as músicas como a de Ramil, onde circulam, afinal? Destacarei neste capítulo os espaços, sobretudo de suas apresentações, por vezes ligadas à outros eventos culturais (como no caso da Litercultura) ou festivais dedicados à cancionistas e bandas que justamente articulem o local e o global (*El mapa de todos*). Os shows, pensados como estratégias de um artista de nicho, complementam a venda de discos, a difusão virtual e física de seu trabalho e proporcionam experiências coletivas musicais ainda importantes mesmo em uma contemporaneidade crescentemente mediada.

Entendo que artistas de segmento como Vitor Ramil se beneficiaram pela crise enfrentada pela pelas grandes corporações fonográficas no início do século XXI, já que se por um lado a indústria fonográfica na virada do século diminuiu, o mesmo não se pode dizer da indústria da música. O impacto da internet na sociedade e na vida cultural é bastante evidente, além de reestruturar o ramo fonográfico graças a fatores como a pirataria e o barateamento da produção e distribuição de música. Ramil reconhece que para levar adiante suas composições, beneficiou-se da digitalização e subsequente desmaterialização do fonograma, que possibilitou uma distribuição mais rápida e longínqua de seu trabalho:

“(...) casualmente, começou a internet, o CD substituiu o LP, e começaram a surgir oportunidades de gravar, de produzir um trabalho de forma independente (...) o momento em que provoco essa ruptura é o momento em que o mundo muda também (...) um pouquinho antes de todo mundo ter o seu selo e começar a pensar em ser um empreendedor solitário, eu já estava nesse embalo. E tinha muito prazer em gravar o meu disco, bolar o lançamento, me comunicar... Ter o controle daquilo, no sentido de ver por onde a coisa ia. (...) “Depois (...) foi o fim, ou o praticamente o fim, do CD. A própria produção independente foi posta em xeque: hoje a gente se pergunta qual o sentido de

gravar um disco, se o formato não importa, se o dinheiro do investimento não vai voltar. Então é outro momento, que me inquieta, como inquieta todos os artistas, mas também é um momento bastante provocador em termos criativos e comerciais (...) Em termos de difusão da música, certamente é uma fase espetacular que se inicia”(In TAUBKIN, p. 122-123).

Como artista de nicho, Ramil se insere no que Chris Anderson (2006) definiu como Cauda Longa. De acordo com o autor, a teoria da Cauda Longa pode ser resumida em três termos: o afastamento da economia dos *hits*, a desmaterialização dos produtos e uma oferta por nichos específicos de mercado. Estes termos são possíveis por a) haverem muitos mais nichos do que *hits*; b) os custos de produção e distribuição e consumo destes nichos estão caindo; c) ferramentas de recomendação e classificação de produtos aumenta a demanda desses nichos; d) a curva do gráfico de vendas se torna cada vez mais horizontal; e) este mercado de nichos horizontal quando somado tem um lucro que rivaliza com o dos *best-sellers* e f) como consequência desses fatores, distorções como as limitações dos espaços físicos de vendas interferem menos no consumo, que é cada vez mais variado.

O gatilho econômico, ou seja, a redução dos custos para alcançar esses nichos, é fundamental. De acordo com Anderson (2006), em teoria, qualquer um pode ser capaz de produzir conteúdo, e qualquer um pode desfrutá-lo. Ou seja, os artistas, sem dependerem de gravadoras, podem lançar suas próprias músicas. E mais do que isso, diferentemente de artistas independentes do passado, essas músicas estão disponíveis para um número maior de consumidores desfrutá-la. A proximidade entre artistas e público possibilitada pela internet favoreceu estratégias que talvez impensáveis em uma época anterior à digitalização dos fonogramas e das relações sociais, segmentação crescente de mercado e diminuição do poder das grandes gravadoras. Mas se Ramil inclui-se entre esses artistas que se favoreceram com este contexto, entretanto é importante afirmar que o cantautor iniciou sua trajetória como artista independente após ter uma carreira razoavelmente consolidada . Embora não fosse um fenômeno de vendas, o cantautor pelotense já possuía três discos ligados às grandes *majors* nacionais. Entendo que isso facilitou Ramil no acesso a estúdios de gravação de qualidade semelhante ao seu período de *major*, além de uma base de fãs facilitada pela visibilidade que um artista de grande gravadora, por menor que seja a sua vendagem, possui.

De qualquer forma, a divulgação feita por esses artistas independentes é facilitada pela internet, mas o método consiste no antigo boca-a-boca, porém em escala com potencialidade global. A segmentação é um processo que se dá em todas as estancias do mercado musical seja na

“quantidade de artistas e músicas à disposição dos consumidores” ou “na proliferação dos subgêneros musicais e nos diferentes formatos fonográficos existentes, que mantêm uma relação estreita com os processos de distinção dos consumidores, de acordo com suas características sociais, culturais, econômicas e educacionais” (VELASCO, 2011, p. 88). Ramil seria o que Velasco chama de ídolo de segmento. Coexistindo com o ídolo de massa, esse tipo de artista se mostra mais acessível com seus fãs, e tal público, normalmente é mais interessado em uma música popular menos comercial, e por consequência, mais restrita, de alcance mais limitado. A divulgação do artista não se dá através de amplas estratégias de *marketing* orquestradas pelas indústrias fonográficas, mas sim mediante compartilhamentos em redes sociais e resenhas feitas pelos próprios fãs, e dispensa ou minimiza o trabalho de funcionários de gravadoras que se limitavam a divulgar os artistas. De acordo com Velasco, o ídolo de segmento “só dá conta de ilustrar o processo comunicacional de pequena parte sobre a qual tem influencia” (p.157). Trata-se de artistas que se situam em “um nicho de mercado a léguas de distância de um público massivo” (p.143). Entendo Ramil nessa situação. Mesmo no Rio Grande do Sul, onde o artista mora e realiza boa parte de suas apresentações, ele é desconhecido por uma considerável parcela da população. O próprio cantautor reconhece isso, e eu pude constatar em minhas observações de campo. Ao encontrar com amigos meus que me perguntavam o que eu fazia de volta ao Rio Grande do Sul depois de tantos anos ausente, quando explicava o tema de minha pesquisa, frequentemente demonstravam desconhecer o compositor, ou conhece-lo apenas de nome, ignorando quase toda ou completamente a trajetória artística de Ramil. Em outra observação participante, no *Litercultura* em Curitiba, uma fã na fila para os autógrafos me afirmou que o público dele “é pra um Paiol, no máximo”³⁴, sendo “bastante seleta” de acordo com outra, e que “em São Paulo é menos [gente] ainda”. Por outro lado “No Uruguai, apesar da influência dele, ninguém conhece muito”. E apenas “em Pelotas ele é conhecido sim, apesar de ser discreto”.

De acordo com Velasco (2011), artistas de segmento “por não sofrerem um assédio tão grande quando os *pop stars*, também costumam dar atenção maior aos fãs, como por exemplo, na hora de tirar fotografias após os shows e responder mensagens pessoalmente” (p. 150). Nos shows, Ramil não só dá autógrafos e tira fotos com os fãs, como normalmente os convida para

³⁴ O teatro Paiol localiza-se na cidade de Curitiba, sendo um espaço cultural importante na capital paranaense. Estive neste ambiente na apresentação da Daniel Drexler, músico uruguaio associado à Ramil. De fato, se trata de lugar com capacidade de público restrita. De acordo com o site *Curitiba space*, o auditório do teatro tem espaço para 225 espectadores. Ver em: <<http://curitibaspace.com.br/teatro-paiol/>>. Visitado em 07/10/2016.

esse momento pós-show durante a apresentação. Quando se aproxima da parte final do concerto, entre uma música e outra Ramil avisa que espera por todos no *hall* do teatro ou casa de *shows* em questão, onde normalmente está disposto um estande com CDs, livros, *songbooks* e DVDs relativos a trajetória do compositor, que não raro se esgotavam graças aos fãs. Dessa forma, logo após o final do show, forma-se uma fila considerável para os admiradores de seu trabalho poderem tirar fotos, obter um autógrafo e trocar algumas palavras com o sempre calmo e solícito Ramil.



Figura 13: Fila para autógrafos no show de Vitor Ramil, no *Litercultura*, em Curitiba.
Fonte: registro feito pelo autor.

Reconheço o componente comercial de tal prática, já que a expansão dos potenciais lucrativos de um evento ao vivo tem sido uma estratégia recorrente no mercado da música. Frith (2007b) aponta que, se antigamente os lucros provenientes de um *show* limitavam-se aos ingressos, consumo de comida e bebida e estacionamento, hoje as possibilidades se ampliam. Em shows e festivais, o *merchandise* relativo ao evento ou as bandas, muitas vezes únicos ao evento, significa uma recordação de ter participado daquele acontecimento ou a sensação de representar uma comunidade. Frith comenta que a importância econômica desses itens comercializados nos concertos por vezes traz retornos mais altos que a própria venda de ingressos. Herschmann e Kischinhievsky, (2011) destacam que se até meados do século XX, cerca de dois terços da receita dos artistas provinha dos fonogramas, complementados por uma terceira parte através de *shows*,

“atualmente essa proporção se inverteu” (p.30). Dessa forma, não seria mais os shows meramente subordinados à um álbum do qual eles devem divulgar, mas quiçá até o contrário.

Herschmann e Kischinhevsky (2011) reiteram essa (re)valorização da música ao vivo como parte de uma reconfiguração das relações entre companhias musicais e consumidores, com inovadoras estratégias por parte de produtores e artistas. A crise da noção de álbum, a redução do *cast* de artistas e o desaparecimento de antigos mediadores das indústrias fonográficas são fatores presentes desde o final do século XX, porém esta transição foi em parte contrabalanceada pelo crescente interesse e valorização da música ao vivo. Herschmann (2010) acredita que essas estratégias emergentes passam tanto na forma de shows avulsos, ou circuitos, cenas e festivais, principalmente independentes e seus desdobramentos midiáticos como a divulgação e transmissão em meios digitais. O autor aponta que essas transformações estão longe de significarem uma ruptura completa com o modelo de indústria fonográfica que se estruturou ao longo do século XX, porém possibilitam um sistema mais aberto de produção bem como novas maneiras de consumir música.

De acordo com Frith (2007b), há um senso comum, e por vezes até uma preocupação excessiva, de que a música mediada dê fim às performances ao vivo. Economicamente falando, o sociólogo aponta que a música ao vivo é incapaz de atingir a ampla economia de escala nem a baixa redução de custos de trabalho permitida pela música mediada. Ou seja, uma simples *master* de uma gravação pode suprir um mercado global inteiro e músicos tocando podem ser substituídos por uma gravação programada de instrumentos ou mesmo de uma música inteira. Músicos teriam possibilidades de emprego reduzidas, sendo substituídos por DJs, e os consumidores iriam com menos frequência em apresentações ao vivo de música.

Todavia, Simon Frith (2007) acredita que a música ao vivo não compete, mas sim é absorvida junto com a música gravada em um complexo mercado de música e entretenimento. A performance musical importa para as audiências, e cientes disso, promotores expandiram a duração das turnês a capacidade de reunir público utilizando espaços maiores e formatos como os já citados festivais. Estes comportam uma grande variedade de bandas compartilhando um mesmo palco, ingressos e divulgações, reduzindo os custos para os organizadores. Essa prática se estende desde festivais centrados na música *pop* internacional como o *Rock in Rio* ou até mais específicos ou de nicho como o *El mapa de todos*, que Ramil participou e eu pude realizar observações. Essas

práticas por vezes suprem os prejuízos da música gravada, agora digitalizada e compartilhada legal e ilegalmente.

Para Micael Herschmann (2010) os concertos ao vivo ainda possuem capacidade de mobilizar e seduzir os consumidores e aficionados mesmo com preços por vezes elevados dos ingressos e a competitividade desses eventos com outras formas de lazer. Afinal se antigamente o preço de um ingresso de show era praticamente o mesmo de um fonograma, hoje o preço do primeiro aumentou consideravelmente em relação ao segundo. Já o mercado independente expandiu sua quantidade de apresentações, com “pequenos concertos realizados em diferentes localidades do mundo com novos talentos que emergem das cenas locais” (HERSCHMANN e KISCHNIEVSKY, 2011, p.30). Com uma considerável redução do número e tamanho de loja de fonogramas físicos, para artistas independentes como Ramil, além de sua loja virtual³⁵, os concertos são uma alternativa para a venda de seus álbuns. Ou seja, as formas mediadas de música, que uma vez foram consideradas ameaça para a performance ao vivo, após as transições da indústria musical estão elas próprias ameaçadas, e adaptam-se às novas condições sociais e econômicas complementando os concertos.

Para a divulgação dos shows, normalmente são colados cartazes nos centros das cidades, bares, lojas, e nas principais ruas do município sede do evento. A divulgação virtual também é importante, uma vez que os custos são menores e frequentemente o alcance é maior, transpondo os limites físicos da cidade onde o show será realizado. Trata-se de uma prática comum no cenário independente³⁶. De acordo com Rosa (2007), os shows da cena independente são frequentes a existência de “‘banquinhas’ – espaços existentes nos shows” que são “destinados à venda de materiais independentes” (p.112). São fundamentais para a divulgação e manutenção das cenas e dos músicos. Assim como ocorre no *rock underground* analisado por Rosa (2007), são os músicos responsáveis pelas “banquinhas”, auxiliados por produtores ou *roadies* se encarregam de vender materiais da banda, CDs, camisetas ou produtos relacionados ao selo do artista, que por

³⁵ <<http://loja.vitorramil.com.br>>. Visto em 07/10/2016.

³⁶ Sobre música independente no Brasil, recomendo autores como Castro (2010). Todavia penso que este autor emite demasiados juízos de valor, em prol da “boa” música brasileira, em uma perspectiva ingênua e dicotômica que coloca os artistas independentes como heróis resistentes à massificação de uma maléfica, monolítica e homogeneizadora indústria cultural. Ele acredita que os independentes sejam uma minoria discordante do senso comum que passivamente tem seus gostos e preferências moldados de maneira global. Para Castro, age desta forma “não apenas porque lhe é imposta, mas para não se sentir excluída” (2010, p.120). Artistas às margens das *major*s seriam “não resignados” com “uma postura crítica e engajada” que contestam o “império” da indústria cultural (*idem*).

vezes tem com proprietário o próprio músico, como é o caso de Ramil com a Satolep Records. Porém, quando questionei Ramil acerca de um possível aumento de apresentações ao vivo para compensar a segurança monetária que ele deixa de ter ao se desligar de uma grande gravadora, ele afirma:

O show depende... tu acaba fazendo muito em função da repercussão dos trabalhos. Se tu faz um disco que não vai bem, tu faz pouco show. Se tu faz um disco que é um sucesso, tu vai fazer muito show. Essa é a lei para todo mundo. Claro que tu pode sair ralando loucamente e fazer 7 shows por semana, de qualquer maneira e em qualquer lugar. Apesar de que eu nunca fui muito de fazer show (RAMIL, 2015)

O compositor pouco se apresenta, nem aumentou consideravelmente a quantidade de apresentações como compensação da queda de venda de fonogramas. Mas os discos de Ramil, segundo o compositor, continuam sendo bastante requisitados mesmo em tempos de pirataria:

Eu sempre fiz discos diferentes uns dos outros, fiz as coisas mais loucas e as pessoas iam lá e acompanhavam. [Por exemplo] Teve um lojista que me falou uma vez que eu era o único artista que as pessoas chegavam lá e compravam o disco sem ouvir. Porque sabe, confiavam em mim. [o meu trabalho] podia ser totalmente diferente do anterior mas que era assim mesmo, enfim...(RAMIL, 2015)

Por outro lado, se Ramil conta um público consumidor fiel de seus álbuns, o compositor, além de seus shows solo e eventos literários, se insere em festivais do mercado independente “com um perfil distinto dos festivais e concertos de música ao vivo promovidos pelas *majors* com grandes empresas nacionais e transnacionais” (HERSCHMANN e KISCHNIEVSKY, 2011, p.31). Tais festivais tem abrangido diversos nichos de público e em termos de organização, “utilizam recursos de leis de incentivo à cultura e editais públicos; empregam o potencial interativo das novas tecnologias digitais visando formação, divulgação e mobilização de públicos” (*ibidem*). Portanto, diferenciam-se dos festivais da canção bastante em voga no Brasil durante às décadas de 1960 e 70, já que não possuem difusão nos meios massivos como a televisão e tampouco possuem caráter de competição. Também entendo que os festivais como *El mapa de todos*, que Vitor Ramil participou em 2015, divergem de festivais nativistas como a Califórnia da Canção, já que de acordo com Álvaro Santi (2016),

embora nascida à sombra do conservador Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), a Califórnia também teve como modelo, no plano nacional, os festivais de música popular brasileira dos anos 1960, transmitidos em rede nacional pela televisão, espaços onde diversas correntes estéticas disputavam a hegemonia da representação da cultura brasileira contemporânea e a contestação ao regime autoritário era eventualmente tolerada pelas autoridades e aplaudida pelo público (p.217).

Festivais como o *El mapa de todos*, não realizam a mesma combinação de aspectos performativos e simbólicos do campeirismo gaúcho através das atividades musicais,

coreográficas, lúdicas e gastronômicas. Tampouco faz referências diretas às raízes musicais ou tradições “autênticas” gaúchas. Em minhas observações, encontrei apenas um indivíduo na plateia do teatro vestindo bombacha, boina e com uma cuia e uma garrafa térmica (com possivelmente chimarrão). Vestindo uma camisa do Grêmio, time de futebol da cidade de Porto Alegre, chamava a atenção em uma plateia composta por um número considerável de jovens de ambos os sexos, com frequentes camisetas de bandas de rock dos anos 1960 e 1970 como The Rolling Stones, Rush e Queen.

Os festivais independentes do século XXI (no qual se inclui o *El mapa de todos*) são voltados para segmentos mais específicos de mercado, e não buscam artistas de alta venda simplesmente para chamar público. A prioridade seriam “artistas que tenham ‘substância’ musical” (p.140). O perfil das audiências seriam de jovens³⁷ entre 16 e 34 anos, “das classes A, B e C, com instrução de nível médio ou superior” (p.147). Todavia, é forçoso reconhecer que o Ramil e seu público são avessos à distinções exclusivas, ao menos no moldes apresentados por Bourdieu (2011a). Artistas como Ramil frequentemente se dirigem “principalmente a uma audiência aberta que não pertence a um herança cultural” do gênero tradicional (PELINSKI, 2000, p. 218). Trata-se de uma audiência definida pelo etnomusicólogo como eclética, em que o apreço pela milonga “é questão de uma afinidade que geralmente compartilham com outras músicas” (*idem*). Outros autores definem esse tipo de público como “onívoro”. Hesmondhalgh resgata a crítica realizada por Peterson e Kern (1996) ao esnobismo e a exclusão concebida por Bourdieu (2011a), afirmando um novo perfil onívoro de indivíduos sensíveis e de mente aberta. Há uma tendência em exibir um capital cultural através de uma sensibilidade emocional, que se distancia de uma contemplação “fria”, técnica ou intelectualizada da música. Diferente do gosto exclusivo apontado, distinto é aquele que justamente demonstra um gosto em expansão, que enfatiza sua onivoridade, em sons da atualidade, ruídos estranhos, em suma, naquilo que se opõe à uma “insípida” música oriunda de segmentos da indústria. O importante para o consumidor onívoro é mostrar que encontra valor em lugares onde é pouco provável encontrar e

³⁷ Creio que aqui seja possível uma comparação os estudos sobre o forró realizados por Trotta (2014). O autor afirma que “num mercado cultural globalizado e voltado para o jovem, a ideia de modernização passa a ser uma necessidade latente”(p.73). Portanto, gauchismo e seu imaginário campesino “podem se tornar referenciais jovens, articulados ao universo do mundo *pop*, mas mantendo referências ao imaginário rural modernizado” (*idem*). O público de Vitor Ramil, trata-se, em muitos casos, de um público “jovem e tecnológico; urbano e festivo; regional e globalizado” (p.16). Tal dinâmica no gênero musical se atravessa e choca com estereótipos regionais “por um conservadorismo machista ainda bastante forte em vários estados brasileiros e lutando para atingir um desejável cosmopolitismo, moderno e conectado” (p.22)

demonstrar que no decorrer do tempo, sua mente está cada vez mais aberta, até mesmo para músicas consideradas “de massa”³⁸.

Portanto, hoje é possível encontrar festivais que abrangem diversos gêneros e um perfil plural com relação a posições comportamentais e políticas. De toda forma, estes festivais *indies* são apoiados em novos circuitos de produção-distribuição. Além dos já citados editais públicos e da internet, há a utilização ocasional de patrocinadores pontuais como empresas nacionais e internacionais, na medida em que há uma necessidade de maior profissionalização dos festivais (técnicos de som, *roadies*, etc.). Geralmente não possuem caráter competitivo e servem para conhecer novas bandas ou consagrar artistas em seus nichos de mercado. Além disso, tais festivais frequentemente abordam questões de identidade local já que este “é um vetor importante, que agrega valor ao conjunto de atividades que são realizadas na região” (HERSCHMANN, 2010, p.125).

O festival *El mapa de Todos*, no qual realizei observações em sua sexta edição inclui-se nessa categoria de festival independente. A divulgação e mesmo compra dos ingressos era disponível principalmente pela internet, ainda que na véspera do show tenha observado uma divulgação do festival em um ônibus da rede pública da cidade de Porto Alegre, onde seria realizado. O festival ocorreu em três dias, abrangendo diversos gêneros musicais, principalmente associados à América Latina, sendo que o segundo seria dedicado inteiramente a milonga, com ingressos esgotados com meses de antecedência. Vitor Ramil, em parceria com Carlos Moscardini seria a atração principal da noite, a despeito de não encerrar os shows daquela ocasião. Entendo o papel de destaque de Ramil devido a um dos organizadores do festival afirmar que ter o cantautor gaúcho como atração do festival era uma espécie de sonho realizado. Ao conversar com Ramil, ele também reiterou este fato, bem como sua aproximação com um perfil mais jovem de músicos e audiências:

Felipe: Eu pude acompanhar o festival *El mapa de todos*, em que tu participaste em um noite dedicada ao gênero milonga. Além da tua parceria com Carlos Moscardini, músicos da Argentina e Uruguai tocaram naquela mesma noite. Você considera que as tuas colaborações com músicos da região do prata contribuíram para a tua participação naquela edição do festival?

³⁸ Além do próprio repertório de Ramil, de componente eclético já reiterado constantemente aqui, me chamou a atenção a trilha pré-show que tocava nas caixas de som em suas apresentações. Desde canções dos Beatles em versões Bossa Nova cantadas por Rita Lee até bandas latino-americanas que mesclavam rock com gêneros locais do continente.

Vitor : Já não era a primeira vez que me convidavam para esse festival. Acho que sim, o fato de eu colaborar com músicos platinos, de gravar na Argentina etc faz de mim um pouco um artista dessa "zona".

Felipe: Ou mesmo no surgimento de artistas mais jovens que trabalham com milonga junto de outras influências?

Vitor: Acho que sou só mais um dos que fazem a milonga ao seu modo, sem se vincular a uma tradição, sem se preocupar com resgates folclóricos e coisas do gênero. É uma cena.

Felipe: Qual é a importância de um festival que se apresenta como de "integração musical latino-americana" ?

Vitor: Como está dito na proposta: a integração. as colaborações, a proximidade entre artistas e seus públicos é muito enriquecedora. (RAMIL, 2016)

De acordo com seus organizadores³⁹, o *El mapa*, inspirado no pernambucano *Recbeat*, em Recife, surgiu para quebrar a barreira do mercado fonográfico. Até a última edição, o patrocínio da Petrobras era de cerca de 80%, trazendo produtores de fora eventualmente. Por isso, o festival sempre foi pago, com ingressos que vão de 10 a 40 reais. Trata-se de um evento que está em consolidação de marca. Portanto, não vende ingresso sem divulgação de *line up*, por vezes sendo complicado trazer artista de fora, além de não oferecer nada além dos shows (diferentemente de um *Rock in Rio* ou *Lollapalooza*, por exemplo). A divulgação das bandas ocorre nas rádios locais, *Facebook* e cartazes. O *El mapa* não tem restrição de gênero musical, porém dá prioridade para artistas que tem um trabalho passível de circular pelo continente, como penso que seja o caso de Ramil.

Na fila de espera, conversei com indivíduos de variadas idades e todos me afirmaram estar ali para ver o cantautor, desconhecendo as outras duas atrações da noite. Durante o show, a plateia (mais jovem do que nas outras apresentações que presenciei) estava agitada, e embora desconhecesse a maior parte das canções da primeira atração da noite, interagia e aplaudia as milongas aceleradas tocada a quatro violões pelo grupo. Pouco antes de Vitor Ramil e Carlos Moscardini subirem ao palco, o organizador do festival saudou a plateia, agradece aos apoiadores, e lembrou que além do festival, estavam ocorrendo na capital gaúcha seminários sobre descolonização, além de dois eventos culturais de grandes proporções: a 61ª Feira do Livro de Porto Alegre e a 10ª Bienal do Mercosul. Ao enfatizar o aspecto positivo desta sincronia de eventos de intercâmbio cultural, o organizador do festival, exaltado, clamou pela “criação de uma identidade latino americana”, sendo muito aplaudido nesse momento.

³⁹ Entre os dias 22 e 26 de Junho de 2016, estive presente na FIMS – Feira Internacional de Música do Sul. Dentre os tópicos abordados pelos palestrantes, foi reiterada justamente a importância dos festivais e shows ao vivo para a indústria da música. Além disso, um dos organizadores do festival *El mapa de todos*, e forneceu o perfil acima do festival.



Figura 14: Ramil e Moscardini no *El mapa de todos*
Registro feito pelo autor



Figura 15: Banner da 6ª edição do festival *El mapa de todos*, em Novembro de 2015



Figura 16: Detalhe do Banner do festival, destacando as atrações da noite

A ligação entre o consumo musical e a identidade é evidente, como vimos anteriormente, e Warden (2016) aponta que festivais musicais reforçam as identidades. Mas, se por um lado o festival *El mapa de todos* exaltava uma identidade latino-americana, é forçoso destacar que esta identidade “é algo imaginado a partir de diversas narrativas, contraditórias entre si e dificilmente sustentáveis quando contrastadas com dados empíricos” (GARCÍA-CANCLINI, 2007, p.79). Para o antropólogo argentino, não há necessidade de exercer nenhum reducionismo nem obrigações em compartilhar características comuns sobre as identidades que coexistem o espaço cultural latino-americano, já que “a América Latina é heterogênea demais para basear seus projetos conjuntos em unificações essencialistas e forçadas, que ignoram as discrepâncias e desigualdades internas” (p.96)⁴⁰.

Por outro lado, o festival pode ser enquadrado no circuito de intercâmbio entre músicos artistas visuais e grupos teatrais entre Porto Alegre e Buenos Aires citado por García-Canclini (2007, p.165). Estes normalmente orbitam em torno de um imaginário cultural do Rio da Prata, “onde o predomínio da cultura europeia simulou uma homogeneidade branca” (p.127). Porém, também liga-se à “novas tendências do consumo cultural” que consistem em “gostos mais cosmopolitas” com “predomínio das indústrias da comunicação sobre a cultura local” (p. 165). Também é forçoso reconhecer o potencial da diversidade cultural como fato de agregação de valor, uma vez que no mundo globalizado, o consumidor está ávido para consumir o “outro” como produto exótico ou novidade. Dessa forma, se torna comum a identificação de vocações locais e expressões culturais regionais, ainda que essas frequentemente passem por um processo de “comoditização” (HERSCHMANN, 2010, p. 75).

⁴⁰ Vargas (2007b) ressalta que o estado dinâmico da cultura não é necessariamente positivo para o continente, não podendo ser transformado em ufanismo ou em uma possível superioridade da América Latina em relação ao eurocentrismo de tradições ocidentais. Todavia, curiosamente em festivais como *El mapa de todos*, é utilizado justamente como fato de identidade latino-americana, o caráter de fusão musical das atrações são talvez o único fio condutor estético entre as atrações do evento.

De toda forma, embora sejam alternativas importantes para a diversidade musical, os festivais independentes não resolvem o desafio da sustentabilidade, não constituindo um mercado suficiente para as bandas e artistas. Um músico consagrado como Vitor Ramil, com trinta anos de trajetória artística talvez não sofra tanto as consequências dessa instabilidade dos festivais, porém Herschmann (2010) afirma que “mesmo as bandas mais populares e que conseguem estar em boa parte dos eventos do calendário da Abrafin (e em festivais isolados de grande expressão) não podem viver exclusivamente da música” e dessa forma desempenham “outras funções profissionais dentro e fora da música” (p.149). E ainda assim, Ramil, com uma trajetória como profissional na música com mais de 30 anos (das quais ele me afirmaria em uma conversa informal “viver de música desde os 18”) ainda assim possui um alcance limitado. Das apresentações que pude presenciar, todas foram em cidades com população maior do que 200.000 habitantes (Santa Maria, Curitiba, Novo Hamburgo e Porto Alegre, onde ocorreu o *El mapa de todos*) sendo portanto polos regionais ou estaduais. Além disso, possuíam teatros que comportavam uma apresentação do perfil do compositor, além terem em seus limites universidades, e por consequência um público com uma formação sociocultural favorecida.

4. AS DINÂMICAS CULTURAIS DAS CANÇÕES DE VITOR RAMIL

4.1 Características gerais – *Milonga de sete cidades*

*Fiz a milonga em sete cidades
Rigor, Profundidade, Clareza
Em Concisão, Pureza, Leveza
E Melancolia
(Milonga de sete cidades – Vitor Ramil)*

O sociólogo Howard Becker (2008) afirma que a amostragem é problemática na feitura de uma pesquisa, afinal, somos incapazes de estudar todos os casos sobre os temas que nos interessam. Ao procurarmos exemplos generalizáveis, buscamos mostrar conhecimento sobre toda uma classe maior de objetos, sendo a amostra fundamental nessa etapa. Portanto, me apoio em Becker na utilização da sinédoque, “uma figura de retórica em que usamos uma parte de algo para remeter o ouvinte ou leitor ao todo que ela pertence” (p.96). A amostragem seria um tipo de sinédoque “em que queremos que parte de uma população, organização ou sistema que estudamos seja considerada como representante, de maneira significativa, do todo em que foi extraída” (*idem*). Evidentemente, nem sempre a sinédoque é capaz de reproduzir o todo que procurar representar. Todavia, é um recurso possível devido aos limites que essa pesquisa possui.

Becker (2008) reconhece que a própria etnomusicologia vai na direção contrária da sinédoque e busca sempre uma compreensão holística, trazendo a totalidade como resultado de trabalho, em suas densas descrições e reproduções da experiência musical vivida pelas pessoas. Procurei apresentar esta ampla perspectiva nos capítulos anteriores. Todavia, as ambições da disciplina, por serem tão abrangentes, criam problemas de pesquisa em termos de recorte. Ao procurar tratar de todas as músicas do mundo em seus próprios termos, com suas próprias estéticas, na prática a disciplina frequentemente não consegue honrar tamanha abrangência de objetos. Portanto, ao afirmar a necessidade de um princípio de seleção de amostragens, o sociólogo acredita que não podemos escapar da sinédoque.

Neste capítulo analisarei as canções *Deixando o pago* e *Velho Léon e Natália em Coyoacán*, tratando-as como sinédoque. Embora reconheça que no trabalho do compositor “cada canção impõe sua concepção” buscarei em minha análise “uma concepção para todas as canções” (RAMIL, 1992, p.268). Por critérios de coesão e respeitando os limites temporais que uma pesquisa de mestrado demanda, optei por não abordar em profundidade canções que não são

milongas, ou seja, aquelas que, de maneira simplista, não possuem o ritmo *tres-tres-dos*. A despeito de serem fundamentais na trajetória profissional de Ramil (canções como *Estrela, estrela, Não é Céu*, e *Joquin* são presença quase que obrigatória em seus shows), entendo que esta categoria de canções, de uma variedade considerável de ritmos e recursos estéticos e que tem em comum apenas o fato de não serem milongas, merecem um estudo próprio. *Satolep*, por exemplo, é bastante requisitada pela plateia nas apresentações de Ramil (que nem sempre costuma atender o pedido), tem como título um anagrama da cidade natal de Vitor, Pelotas, e compartilha o nome com um romance escrito pelo cantautor.

Sobre a centralidade da milonga em sua trajetória, o compositor esclarece, embora procure enfatizar que mesmo a sua recente produção não se restringe ao gênero:

Eu acho que na verdade que essa coisa da milonga, como eu usei milonga e falei sobre ela, as pessoas focam demais nisso como se fosse tudo na minha vida, entende? É um gênero que quando me dei conta eu comecei compor com 17 anos, fui fazendo uma, duas, quando vi tinha feito várias. Nunca me prendi por nenhum outro gênero regionalista. Sempre achei que a milonga é um gênero que se fusiona muito bem com outros, como o rock, com outras coisas, é uma música muito maleável. Eu sou um cara de natureza muito melancólica, introspectiva... Então... a milonga significa palavra, é uma música a serviço das palavras. [Mas] Eu não quero dar também à milonga dentro do meu trabalho esse status de que tudo é milonga, não é por aí. Mas é uma tônica, é uma atmosfera milongueira, mais do que o gênero em si, que está em tudo, é uma maneira de olhar o mundo, é um jeito de ser que tá ali, entende. Vamos transcender um pouco assim a questão de ser um gênero, de ser uma música assim. (RAMIL, 2015)

Reconheço que algumas canções de Ramil já foram analisadas em outros trabalhos, inclusive e sobretudo milongas (SOSA, 2012; OLIVEIRA, 2015; ALEXANDER, 2016). E o historiador Vitor Oliveira (2015) também aborda *Deixando o pago* em sua tese. Todavia, procurarei acrescentar mediante minha análise comentários que creio ainda não terem sido realizados. Além disso, elejo-a como observável justamente por sua relação pessoal com o autor, conforme mencionado na seção 1.3.1. Trata-se de uma canção constante em seu repertório nos shows. Por outro lado, *Velho Léon e Natália em Coyoacán* não é mencionada em nenhuma investigação acadêmica, todavia entendo ser um exemplo bastante evidente das dinâmicas culturais que procuro abordar. Em ambas as canções, busco uma angulação mais musicológica – algo raro nos trabalhos anteriores sobre o compositor, além de tensionar as dinâmicas culturais na milonga. Procurarei me nortear pela teoria dos gêneros musicais (FABBRI, 1982, 1999, 2006 e 2008). O gênero musical é o conjunto de eventos musicais governados por uma série de convenções sociais desdobradas em cinco espécies de regras: formais-técnicas, semióticas, comportamentais, sócio-ideológicas e comerciais. Sem desconsiderar os outros conjuntos de regras, terão maior ênfase

aqui as regras formais e técnicas, que definem os aspectos estruturais, características sonoras e convenções instrumentais. Estas regras também incluem aspectos rítmicos, melódicos, amplificação elétrica ou acústica, e relação da voz com os instrumentos e a letra. Os gêneros emergem como nomenclaturas para agrupar similaridades e “recorrências que uma comunidade tornou pertinente para identificar eventos musicais” (FABBRI, 1999, p. 8). Este processo pode ser mais explícito como um manifesto ou mesmo implícito e nunca declarado. De qualquer forma, os gêneros aceleram a comunicação dentro de uma comunidade musical, como códigos standardizados visando minimizar variações e divergências. Além disso, me apoiarei em conceitos pensados dentro desta teoria como o de sonoridade (TROTТА, 2008 e 2014). Trotta entende que o conceito de sonoridade é um reconhecimento baseado na analogia com outras músicas, sendo um processo de interpretação elaborado “a partir de uma experiência musical anterior” (2008, p. 4). Dessa forma, determinada música se encaixaria em um gênero musical pelo ouvinte por este reconhecer elementos desta música e elementos de outras músicas já classificados numa bagagem musical afetiva prévia, socialmente compartilhada e classificada da mesma maneira. Trotta destaca que “os parâmetros sonoros instauram determinado tipo de ambiência” que permite “identificar quais desses elementos musicais atuam com maior preponderância na construção e classificação dos gêneros” (p.3). Conciliarei portanto pressupostos (etno)musicológicos com uma apreensão do extramusical como fundamental para o reconhecimento e a dinamização do gênero milonga.

Sobre “o todo” em que selecionei as amostragens, algumas considerações são pertinentes. Ambas canções foram escolhidas dentro de um recorte da trajetória supracitado do compositor. Após o disco-recorte desta dissertação, *Ramilonga- a estética do frio* (1997), Vitor Ramil gravou e/ou compôs 62 canções, distribuídas em 6 discos (*Ramilonga, Tambong, Longes, Satolep Sambatown, Delibáb e Foi no mês que vem*). Destas 62 canções, apenas 7 canções não foram incluídas em seu *Songbook* (RAMIL, 2013), a saber: *O Copo e a tempestade, Word is dead, Só você manda em você e Para Lindsay, No Mananthial, Gaudério e Memórias dos bardos das armadas, Velho Leon e Natália em Coyoacán*. Esta última, que consiste em um poema de Paulo Leminski musicado por Ramil, foi incluída em um *Songbook* do poeta curitibano (LEMINSKI, 2015). Portanto, a majoritária parte das canções das quais abordei nesta pesquisa (e todas as que foram tocadas nas apresentações observadas por este pesquisador) possuem partituras autorizadas pelo compositor pelotense.

O andamento das canções vai dos vagarosos 58 bpm em *Perdão*, até os acelerados 165 bpm de *Mango*, resultando em uma média entre 117 (*Não é Céu*, *Foi no mês que vem*, *Tambong*; *à Beça*, *Satolep*, *Estrela*, *Estrela*) e 138 bpm (*Indo ao pampa*). Entre esses dois marcos-extremos, há diversas canções como *Ramilonga* (127 bpm) *Semeadura* (130 bpm) e *Velho Léon e Natália em Coyoacán* (120 bpm na segunda parte), de modo que as músicas que fogem à essa média correspondem exatamente a 36, ou seja, metade das canções do período estudado. O predomínio da fórmula de compasso de 4/4 em semínimas é evidente, presente em 52 canções, restando algumas incursões pelo 2/4 (como em *Deixando o pago*), em 12/8 (exemplo em *Passageiro*), 3/4 (*A resposta*) e 6/8 (*Ibicuí da Armada*), estas duas últimas sequer tocadas nas performances por mim presenciadas.

Há um predomínio dos modos menores nas canções de Ramil, mesmo entre as que não possuem um vínculo imediato com a milonga pampeana. São 40 canções, dentre elas algumas bastantes presentes nas apresentações do cantautor e/ou importantes para sua trajetória como *Deixando o pago*, *Ramilonga*, *Mango*, *Semeadura*, *Não é Céu* e *Foi no mês que vem*. Há canções importantes em modo maior também como *Estrela*, *estrela*, *Loucos de Cara*, *Noite de São João*, *Velho Léon e Natália em Coyoacán* e *Joquim*. De qualquer forma, trata-se de canções com harmonias compostas de poucos acordes, relativamente simples harmonicamente, tendo em média 8 acordes, e não possuindo menos do que 3 (como em *Velho Léon* e *Não é Céu*). As mais variadas harmonicamente, como *Prelúdio* (30 acordes), são exceções, e neste caso é porque se trata de uma versão que Ramil fez de um prelúdio de Johann Sebastian Bach. Para uma maior abrangência de sonoridades, o cantautor utiliza largamente o recurso do capotraste, tanto em milongas quanto em outras canções, com o predomínio do uso na segunda casa (12 canções), tendo um exemplo em *Velho Léon e Natália em Coyoacán*.

Mas como soam as canções de Ramil em uma *performance*? Para realizar uma compreensão de maneira aproximada da música de Ramil tocada ao vivo, penso ser válidas algumas orientações de Raymond Murray Schafer (2011a e 2011b). O termo *hi-fi* é utilizado pelo autor para categorizar um sistema “que possui uma razão sinal/ruído favorável” (SCHAFFER, 2011a, p. 71). Em uma paisagem sonora *hi-fi*, “sons separados podem ser claramente ouvidos em razão do baixo nível de ruído ambiental” (*idem*). Normalmente é mais associado à paisagens naturais do que a centros urbanos, a períodos noturnos aos diurnos, e ao passado ao invés da contemporaneidade. Nesse sistema, sobreposições de sons são menos comuns, permitindo uma

audição que distinga perspectiva, tendo maior proximidade com o silêncio absoluto. Penso que embora amplificadas, as performances de Vitor Ramil são uma paisagem sonora *hi-fi*, tanto pelo comportamento da plateia como pela própria maneira de tocar e se comportar no palco do cantautor.

Os espaços onde Ramil se apresenta (teatros e salas de concertos), embora frequentemente localizados nas grandes concentrações urbanas, podem ser considerados reservatórios de quietude. De acordo com Schafer “na sala de concerto, ainda hoje o silêncio toma conta da plateia quando a música está para começar, para que esta possa ser carinhosamente depositado num receptáculo de silêncio” (2011b, p. 117). É claro que em alguns momentos esse silêncio (que em uma concepção Cageiana é altamente questionável)⁴¹ é interrompido, como no final das canções que são aplaudidas mais ou menos entusiasmadamente conforme a popularidade da música em questão. Ou mesmo em intervenções de uma plateia mais agitada, como foi da apresentação no *El mapa de todos*.

Como bem pondera Schafer (2011a) “a música muda-se para dentro das salas de concerto quando já não pode ser ouvida efetivamente do lado de fora” (p.152). Embora entenda que este dado não se aplique a todas as músicas, é notório que os teatros, salas de concertos e outros espaços para apresentações frequentemente se apresentem como receptáculos de silêncio (ou algo próximo disso) em meio à cacofonia das grandes cidades. Para Schafer “a sala de concerto causou simultaneamente a expressão da música absoluta e também as mais decisivas imitações da natureza” (*idem*). O compositor acredita que “uma peça descritiva de música transforma as paredes das salas de concerto em janelas para o campo” (*idem*). Tal processo possibilitaria ao público transpor os confinamentos da cidade e ir mentalmente em direção à paisagem do campo.

Entendo que no caso de Ramil, seriam paisagens do frio. Curiosamente, ao descrever os sons do frio, em sua perspectiva sobre os sons que a geografia dos lugares emitem, Schafer (2011a) aponta que em regiões onde o inverno é marcante, frequentemente o som do frio é o silêncio. Paisagens frias como estepes e geleiras – e poderíamos aqui acrescentar o pampa -, são sempre descritas pelo autor como silenciosas, com conotações positivas. Talvez isso explique o silêncio verbal da plateia durante as canções (em que mesmo quando conhece as letras, prefere murmurá-las), e a sonoridade com pausas bem definidas intencionada por Ramil. E embora

⁴¹ Schafer (2011a) reconhece que John Cage já incentivou a “invasão” ruídos externos às salas de concertos invadissem o espaço outrora “silencioso”.

silêncio possa ser negativo, se pensado como a “rejeição da personalidade humana”, ou associado à características como melancolia, calma, reserva, aborrecimento, timidez, inexpressão, também pode ser entendido como paz, antônimo de barulho ou grito ou ruído. (SCHAFFER, 2011a, p.354).

Aparentemente, Ramil busca rigorosamente evitar o ruído, ou seja o som indesejado (SCHAFFER, 2011b, p. 124). Salvo uma pequena falha técnica na abertura de uma apresentação solo em Santa Maria, observei que as execuções soam fieis ao disco em termos de harmonia, timbres e até mesmo andamento, sem que sequer Ramil precise fazer uma contagem antes de iniciar as canções. Em uma participação do seu filho Ian no show do cantautor no teatro Feevale, entre uma música e outra o jovem compositor comentava sobre a feitura de seu disco que iria ser lançado alguns meses posteriormente à apresentação em questão. Gravado em Pelotas na casa onde mora o pai, Ian contava que justamente a grande preocupação de Vitor era a possibilidade que a captação de ruídos incômodos da rua interferisse negativamente no resultado final do álbum do filho. E enquanto Ian expunha em tom debochado o obsessivo rigor do pai com detalhes de execução, gravação e performance, Vitor não se contém e cobre com o a mão a “boca” do corpo do violão de Ian, pois o instrumento já estava emitindo o som característico de realimentação.

Quando presenciei uma apresentação de Ramil no festival *El mapa de todos*, foi notório o contraste entre a apresentação do cantautor em parceria com Carlos Moscardini e a banda anterior, Milongas Extremas⁴². Não somente por serem um quarteto de violões, ou por tocarem em um estilo palhetado de tocar milongas, mas pelo próprio volume em que estavam seus instrumentos. Provavelmente na passagem de som optaram por esse volume sonoro elevado. Mesmo sentado em uma poltrona no meio da plateia, a “massa sonora” era considerável e até certo ponto incômoda mesmo para mim, acostumado a shows de *rock* ou mesmo a me apresentar em condições não-ideais de retorno de som com as bandas que já toquei.

Rigor, Profundidade, Clareza, Concisão, Pureza, Leveza, Melancolia. São essas a sete “cidades” que Ramil canta em *Milonga de sete cidades*, sendo as características visadas em seu trabalho após o disco *Ramilonga* (1997). A busca não se interrompe nem em suas parcerias com outros músicos. Sobre o trabalho de Vitor Ramil e sua colaboração com Moscardini, Vitor Oliveira (2015) descreve as canções como “músicas extremamente introspectivas” e “de execução violão-voz incomuns e difíceis, com melodias advindas do tango e da milonga, muito diferentes das metrificações mais tradicionais” (p.23). Em outra passagem, descreve a *performance* de

⁴² Ver em: <http://www.milongasextremas.com>. Acesso em 02/01/2017

Ramil e sua parceria com Carlos Moscardini da seguinte forma: “enquanto o violão base conduz a vocalização de Vitor Ramil, o outro violão ‘flutua’ melodias que não se prendem ao ritmo, pairando sobre a harmonia” (p.164). Tive uma impressão semelhante ao presenciar as performances de Ramil com o violonista argentino. Moscardini é um parceiro de longa data de Vitor Ramil e realiza participações em alguns shows que presenciei do compositor pelotense. Ambos fazem uso de um apoio de pé para violão, ainda que nenhum dos dois toque com a postura típica dos violonistas eruditos. Enquanto Ramil se encarrega de fazer arpejos e reproduzir o campo harmônico das canções, Moscardini apresenta inversões, tensões, ou contribui para um modelo de pergunta-resposta com os versos cantados por Vitor. No teatro Feevale, ambos apresentaram esse modelo de uma voz e dois violões, tocando tanto Milongas (*Deixando o Pago*, *Ramilonga*, *Milonga de los Morenos*) quanto baladas (*Estrela, estrela*,) e até mesmo um Tango (*Tango da Independência*). Já no festival *El mapa de todos*, a dupla apresentou um repertório composto majoritariamente de milongas, com exceção do bis, em que tocaram *Estrela, estrela*.

4.2 Milongas ‘campeiras’- *Deixando o Pago*

*Índio do queixo torcido
Que se amansou na experiência
Eu vou voltar pra querência
Lugar onde fui parido
(Deixando o pago - Ramil/Vargas)*

Realizada uma descrição breve sobre como soam as canções de Ramil em uma performance, resta compreendermos de maneira mais aproximada as dinâmicas culturais nas milongas de Ramil, isto é, analisando exemplos específicos. Nesta seção procuro demonstrar até que ponto *Deixando o pago* corresponde ao que Bangel (1989) outrora definiu como “estilo gaúcho” (BANGEL 1989) ou aos aspectos definidores de milonga apresentados por musicólogos e folcloristas (AYESTARÁN, 1967; AHARONIÁN, 2010; MEDEIROS e SILVA, 2014) e que fatores sonoros e extra-sonoros desta milonga de Ramil são fundamentais para o que considero dinâmicas dentro do gênero musical. No entanto, para analisar essa canção, pensando-a como uma sinédoque de suas milongas mais campeiras, isto é, que possuem temática lírica campesina e se aproximam das expectativas da milonga mais tradicional⁴³, me apoio nas teorias dos gêneros

⁴³ Outros exemplos seriam as canções *Mango*, *Chimarrão*, *Querência*, *Milonga de los morenos*. Em suma, os poemas de João da Cunha Vargas e Jorge Luis Borges musicados por Ramil.

musicais (FABBRI, 1982 e 2008) e reflexões derivadas dessa teoria, como o conceito de sonoridade (TROTТА, 2008 e 2014).

Deixando o pago foi gravada pela primeira vez no disco *Ramilonga* (1997), e regravaada nos discos *Délibáb* (2010) e *Foi no mês que vem* (2013). Na primeira versão, com o andamento mais rápido, a milonga se torna quase dançante. Já em sua primeira regravação para *Délibáb* (curiosamente também colocada como oitava faixa no seu respectivo disco), Ramil opta por acrescentar no arranjo o violão de nylon tocado por Carlos Moscardini, que realiza inversões de acordes, fraseados em terças e melodias curtas estabelecendo uma espécie de resposta aos versos de João da Cunha Vargas cantados por Ramil. Mesmo com o acréscimo de instrumentação, esta versão, possivelmente pela mixagem, ganha uma característica mais introspectiva. Na última versão, para sua coletânea *Foi no mês que vem*, o autor mantém a parceria com Moscardini, porém deixa o andamento ligeiramente mais rápido. Entendo que trata-se desta última versão a base que o cantautor pelotense tenha utilizado para as performances ao vivo que presenciei. Todavia, ao vivo, Ramil, principalmente quando se apresenta sozinho, tem a liberdade de colocar oscilações no andamento da canção, aumentar as pausas, realizar pequenas variações na pronúncia e na métrica dos versos. De toda a forma, trata-se de uma das canções mais bem recebidas pelo público, normalmente cantada desde o início, talvez em um dos coros mais altos.

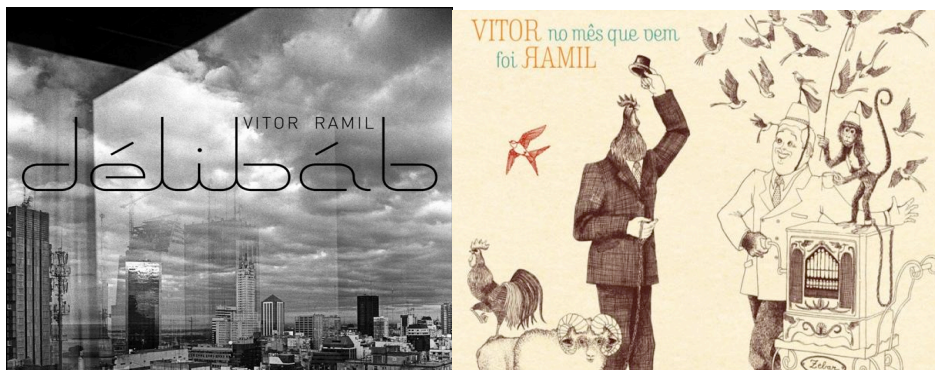


Figura 17: Capa do disco *Délibáb* (2010) Figura 18: Capa do disco *Foi no mês que vem*(2013)

A combinação instrumental e acústica da milonga é particularmente eficaz em evocar a identificação do gênero, bem como uma imagem mental do tipo social do gaúcho associado (SOSA, 2016). Para Ramil, a milonga, associada à região platina e a figura do gaúcho, “corresponderia aos fundamentos da concepção ‘fria’, sobretudo ao rigor” (RASSIER, 2009, p.110). Porém, o compositor não adere acriticamente ao universo arquetípico do gaúcho, sendo o rigor e a pureza da milonga parte de uma leitura “fria” do mundo procurando simultaneamente

apreender a diversidade cultural e manter sua coerência criativa. A escolha de Ramil pela milonga como matriz de suas canções se dá em razão de seu perfil silencioso, leve e cadenciado. Em seu ensaio *A estética do frio*, o autor esclarece mais uma vez a sua preferência pelo gênero:

“Do lado de cá das fronteiras, modestamente, eu a associava[a milonga] à imagem altamente definida do gaúcho e do pampa. A milonga me soava uma poderosa sugestão de unidade, a expressão musical e poética do frio por excelência.”(RAMIL, 2004, p.22).

Deixando o pago é uma canção de estrutura estrófica-harmônica AABABABA, e respeita grande parte das expectativas da milonga pampeana na seção 1.3.1. Musicalmente “a característica marcante da milonga está no baixo ou em bordões do violão, que soam como baixo-ostinato em tonalidade menor” (BANGEL, 1989, p. 43). Trata-se do *tres-tres-dos* utilizando respectivamente os graus tônica, sexta menor e quinta justa já comentados no primeiro capítulo (MEDEIROS e SILVA 2014, AHARONIÁN, 2010). Ritmicamente o *tres-tres-dos* é facilmente perceptível no trecho abaixo no agrupamento de semicolcheias a partir do décimo primeiro compasso. Contudo o baixo, embora em modo menor e recorrendo à quinta justa, não inclui saltos ascendentes de sexta.



Figura 19: Arpejos de violão em *Deixando o pago*, compassos 9-17
Transcrição do autor, baseada na tablatura do *Songbook* (RAMIL, 2013, p.192)

De toda forma, embora sem a companhia do acordeom (ou ‘gaita’), em termos de arranjo, *Deixando o pago* (bem como todas as milongas de Ramil) é centrada no violão, “centro de cor do som no estilo gaúcho” (BANGEL, 1989, p.31). Realizando os supracitados bordões e responsável pelo encaminhamento harmônico, chama a atenção nos dois primeiros compassos da figura 18, em mais uma convenção do estilo gaúcho, o “uso de terças contínuas” (p. 30). Invertidas (mi-dó, sol-mi, fá-ré) e utilizando a quarta corda do violão nas notas mais graves, é verdade, mais ainda assim com uma sonoridade bastante familiar ao estilo gaúcho. Além disso é perceptível a utilização do modo menor e o uso dos graus i e V7, respeitando as convenções do gênero milonga (MEDEIROS e SILVA, 2014; AHARONIÁN, 2010; AYESTARÁN, 1967). Bangel (1989), a

despeito de apontar uma predominância do modo maior no repertório de gêneros que compõem o “estilo gaúcho” que “diferencia a música gaúcha de outros estilos e gêneros”, reconhece a recorrência do modo menor em “toadas, rasqueadas e milongas” (p. 29). No entanto, embora seja no modo menor em sua parte A, *Deixando o pago* modula para Lá maior nas seções B (“Sempre gostei da morena”; “Como é linda a liberdade”; “Era um baile, um casamento”). Ainda assim, na canção predominam as funções de Tônica, Subdominante e Dominante, respeitando tanto as regras mais básicas da tonalidade ocidental quanto expectativas o estilo gaúcho (*idem*).

The musical score is for the song "Deixando o pago" by Ramil. It consists of four staves of music in 2/4 time, with a tempo marking of 67 bpm. The key signature is one sharp (F#). The lyrics are in Portuguese. The chords indicated above the notes are: A, D, E⁷, A, F#m⁷(11), Bm⁷, E⁷, A, D, E⁷, A, F#m⁷(11), Bm⁷, E⁷, and A.

Lyrics: Sem-pre gos-tei da mo - re - na Éa mi-nha cor pre-di le - ta Da car-rei raem can-cha re - ta Dum tru-co nu-ma ca - ro-na Dum chur-ras-co de ma-mo-na Na som-bra do ar - vo re - do On - de seo - cul - tao se - gre - do Num te - cla - do de cor - de o - na

Figura 20: Parte B de *Deixando o pago* (RAMIL, 2013, p.193)

Nos dois exemplos acima, foi possível perceber o andamento da canção. Em sua variante pampeana (a favorita de Ramil e matriz de *Deixando o pago*), a milonga é considerada lenta, sonhadora, feminina. O exemplo de milonga citado em partitura por Bangel (1989, p.43), tem andamento em 108bpm em compasso 4/4, portanto, mais vagarosa que a média das milongas de Ramil. Contudo, a partitura de *Deixando o pago* no *songbook* do cantautor indica 67 bpm em 2/4, andamento vagaroso que o compositor procura respeitar em suas apresentações ao vivo (RAMIL, p.192). Ademais, a combinação dos dois excertos de partituras esclarecem a “tessitura homofônica ou seja melodia (canto) com acordes acompanhando” (BANGEL, 1989, p.33) No caso desta canção, a tessitura graves/agudos é pequena, conforme o estilo gaúcho e quase silábico dos gêneros regionais (AYESTARÁN, 1967, BANGEL, 1989). Todavia, no repertório de Ramil é comum uma tessitura mais ampla, com recorrentes usos do falsete, fugindo completamente das

convenções do regionalismo gaúcho.

Porém, foquemos em *Deixando o pago*, ou melhor, em suas milongas que considero mais campeiras. Em termos estritamente melódicos, a maneira que Ramil canta versos como “Alcei a perna no pingo” se aproximaria do modo de cantar do estilo gaúcho que, “domina e regula a ação na música gaúcha, com a melodia vinculada às suas origens campeiras” (BANGEL, 1989, p. 29). A melodia, é “simples, intuitiva, construída por graus conjuntos e intervalos harmônicos, usando com frequência a escala descendente”, em “frases com oito compassos” (*idem*). Na figura 20, é possível perceber que Ramil utiliza anacruse, também ressaltada por Bangel (p.30). Composta por colcheias e semicolcheias, um estilo silábico e também econômica nos saltos melódicos, *Milonga de los morenos* também compartilha a melodia silábica e “campeira”, embora sem a utilização da anacruse (Figura 21).



Figura 21: Primeira estrofe de *Deixando o pago* (RAMIL, 2013, p.192)
Compassos 1-8 com anacruse.

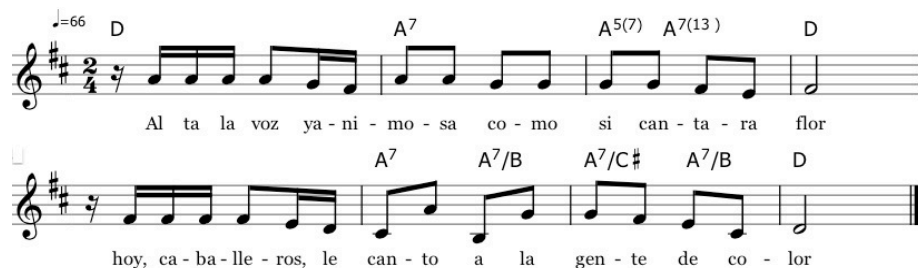


Figura 22: Primeira estrofe de *Milonga de los morenos* (Ramil/Borges) (RAMIL, 2013, p.89)
Compassos 10-17.

Portanto, se em uma primeira análise de *Deixando o pago* percebemos que Ramil se aproxima de diversas expectativas das milongas mais tradicionais, em termos de arranjo, ritmo, andamento, harmonia, melodia, porque suas milongas como esta tratada nesta seção, que aqui chamei de campeiras, não circulam com facilidade no meio tradicionalista? Embora o compositor reconheça que a conjuntura hoje é mais favorável à suas escolhas estéticas, Ramil, quando

questionado por mim sobre os debates em torno de sua forma de compor milonga, afirma:

É, eu sou um cara que o circuito tradicionalista, mais gauchesco me ignora. É como se eu não existisse. Mas pra mim é indiferente, eu acho que existem todos os gostos. Eles não são obrigados a gostar de mim nem eu deles. Mas eu gosto de um monte de coisa da música mais tradicional, entendeu? Muitos deles tem a impressão de que eu não gosto [da música deles]. Eu sou um cara absolutamente aberto, eu gosto de um monte de coisa e ao mesmo tempo não gosto de nada, sou muito exigente também. Mas pra mim música é música. Não interessa se ela é tradicional, se ela é absolutamente inovadora, entende? Se tu mexe com as coisas da tradição, isso por si só não pode ser aval pro teu trabalho. Isso por si só não diz que o que tu faz é bom, é pertinente. Muitos dizem ‘Ah, o meu trabalho é tradicional’. Aí tu vai ouvir é uma música de merda. É ruim, é feio, uma letra ruim, o cara canta mal, não é legal, não toca as pessoas, não comove, nem tem nenhum sentido. Já tem outros que tem o mesmo discurso e fazem um negócio muito bom. Eu nunca faço uma defesa do meu trabalho. Se vai agradar ou não as pessoas... Eu faço o que eu posso, o melhor que eu posso e que eu gosto, entende? Claro que as vezes quando tu fala coisas como por exemplo quando eu critico o estereótipo do gauchismo, o estereótipo da brasilidade, as coisas que de certa forma já nos aprisionaram muito e hoje já não tanto... tem gente que interpreta isso de um jeito ‘ah o cara não gosta do gaúcho’(...) Cada um analisa de acordo com o seu interesse, vamos dizer assim. Pra mim é indiferente, cara. Eu vou fazendo as coisas e não tô muito preocupado. Eu acho que já gerou muita polêmica tanto a música que eu fiz quanto as coisas que eu falei. Mas eu sempre fui muito respeitoso em relação a todo mundo. Tu não vai nunca me ver criticando alguém, dizendo ‘fulano é ruim’. Nunca. Porque é todo mundo... Cada um é de um jeito, cada um tem direito de fazer o que quiser. Quem sou eu pra dizer que teu trabalho é legal ou não? Eu posso tá totalmente equivocado, eu posso não tá entendendo o que tu tá fazendo, entende. Então eu não tenho essa pretensão nenhuma de nada. E bom... eu escuto muita coisa, já escutei muita coisa em relação ao meu trabalho. Mas pra mim é indiferente. (RAMIL, 2015).

Para Ramil, fazer algo mais próximo das expectativas do tradicionalismo não é garantia de um trabalho “bom”, “pertinente”, que “tenha sentido”. Todavia, é forçoso reconhecer suas heterodoxias em termos de timbre. Mesmo nas milongas mais “campeiras”, o cantautor pelotense utiliza um violão de aço em detrimento do violão de nylon. Felipe Trotta afirma a importância do “timbre (tanto dos instrumentos quanto da voz humana), acionando um conjunto de repertórios e memórias que construíram no interior de certo circuito cultural associações simbólicas e identitárias relativas à sonoridade dos instrumentos e das combinações instrumentais” (2014, p.50). Ou seja, o timbre e sua combinação de instrumentos, em sua recorrência nos arranjos se tornaria um elemento identificador. Todavia penso que o timbre de voz de Ramil, mais suave, ora anasalado (lembramos das comparações com Caetano Veloso) resulte em uma sonoridade que destoa do modo de cantar “gritado” mencionado por Lucas (1994) como fundamental para o cancionero regionalista.

Obviamente, Trotta reconhece que a sonoridade, “assim como os próprios gêneros” estão passíveis de serem “desafiados” pelos músicos, produtores, compositores, arranjadores e outros

agentes do fazer musical, “que continuamente colocam em xeque as fronteiras e desafiam a definição de música neste ou naquele gênero musical” (2008, p.11). Todavia, em outro texto autor afirma que “as discussões e escolhas estéticas são, na maioria das vezes, direcionadas para a inclusão ou não de certos instrumentos, certos timbres, certas referências fragmentadas que formam uma espécie de mosaico sonoro de timbragens e texturas instrumentais e vocais” (2014, p.51). Ou seja, tais escolhas, embora sutis, levantam disputas que entendo que colocam Ramil aparte do circuito dos festivais nativistas e sobretudo dos CTG’s.

Vitor Oliveira (2015), reitera esse ponto de vista quando afirma que Vitor Ramil tem um trabalho diverso ao de artistas que fazem música nativista ou tradicionalista. O próprio cantautor, ao elaborar a *Estética do frio*, admite a procura de se afastar de uma concepção tradicionalista ou nativista, que ele chama de folclore:

Aí o Rio Grande era visto muito como folclore, folclore e folclore. É como se o a música urbana não existisse. O rock é rock em toda a parte e tal. (...) Eu sempre via, quando eu andava pelo Brasil, eu sempre ouvia esse tipo de comentário. ‘Lá é lugar de trabalho’. Os caras sempre reproduziam esse estereótipo do sul. Pô, tem muita gente produzindo, como agente pode reverter isso, usar isso a favor da gente? O frio em princípio é uma coisa que não agrada ninguém. Quem é que quer associar a arte ao frio? O frio tem coisa a cerebral, a impessoalidade, todas as conotações negativas que a palavra frio carrega. Até a sensação de frio é ruim pra maioria dos brasileiros, uma frente fria é um troço ruim... Então é tu puxar essa palavra pra ti e virar o jogo, entende? Quando eu falo em estética do frio eu tô me referindo a esse lugar, esse lado do Brasil. (...) Então foi muito legal isso aí. Criou uma marca pro sul, acendeu uma luz sobre sul sem estabelecer um clichê. Era um pouco essa a ideia. (RAMIL, 2015)

Tau Golin (2004) faz associação semelhante, quando afirma que tradicionalismo corresponderia às “manifestações artísticas decorrentes da ‘tradição’, do tradicionalismo, do nativismo e do *folclore*, expressas musicalmente e através de linguajar preponderantemente regional” (p. 69, grifo meu). Presente em vários gêneros musicais e difundidas em todas as classes sociais, o historiador destaca como fio condutor das manifestações musicais tradicionais uma espécie de “estética do relacionamento” em que “milhões de pessoas recebem desse cancionero padrões de valores, multiplicados nos meios de comunicação, nos clubes tradicionalistas e nos espaços de lazer” (*idem*). A crítica de Golin ao que ele chama de estética do relacionamento enfatiza sobretudo as letras das canções de gêneros gauchescos. Entendo que junto dos timbres instrumentais e vocais, seriam as letras o segundo aspecto que Ramil reprocessa em relação às expectativas do gauchismo.

De fato, *Deixando o pago* tem já em seu título e versos iniciais expressões próprios da região do pampa. “Alçar a perna” é o mesmo que “montar a cavalo e “pago”, significa o lugar

onde nasceu”(NUNES e NUNES *apud* OLIVEIRA, 2015, p.188). Outras expressões também são encontradas na letra da faixa como “rincão”, “churrasco de mamona (novilha, bezerro), “china” (moça) e “bolicho” (*idem*). Por outro lado, a letra fala de uma mulher que fica na terra natal do eu-lírico. Sobre a “morena” descrita em *Deixando o pago*, nada sabemos sobre seu sofrimento individual, suas motivações, sua saudade, suas opções. Isto é, a “narrativa masculina majoritária obscurece a voz da mulher, que fica excluída do debate, como um objeto e não como sujeito” (TROTTA, 2014, p.105). A partida e o desejo de retornar são o desejo do homem-personagem da canção. Mas o poema de João da Cunha Vargas musicado por Ramil reiteraria a “estética do relacionamento” denunciada por Golin (2004)?

Deixando o pago (Vargas/Ramil)

*Alcei a perna no pingo
E saí sem rumo certo
Olhei o pampa deserto
E o céu fincado no chão
Troquei as rédeas de mão
Mudei o pala de braço
E vi a lua no espaço
Clareando todo o rincão*

*E a trotezito no mais
Fui aumentando a distância
Deixar o rancho da infância
Coberto pela neblina
Nunca pensei que minha sina
Fosse andar longe do pago
E trago na boca o amargo
Dum doce beijo de china*

*Sempre gostei da morena
É a minha cor predileta
Da carreira em cancha reta
Dum truco numa carona
Dum churrasco de mamona
Na sombra do arvoredor
Onde se oculta o segredo
Num teclado de cordeona*

*Cruzo a última cancela
Do campo pro corredor
E sinto um perfume de flor
Que brotou na primavera.
À noite, linda que era,
Banhada pelo luar
Tive ganas de chorar
Ao ver meu rancho tapera*

*Como é linda a liberdade
Sobre o lombo do cavalo
Ouvir o canto do galo
Anunciando a madrugada
Dormir na beira da estrada
Num sono largo e sereno
E ver que o mundo é pequeno
E que a vida não vale nada*

*O pingo tranqueava largo
Na direção de um bolicho
Onde se ouvia o cochicho
De uma cordeona acordada
Era linda a madrugada
A estrela d'alva saía
No rastro das três marias
Na volta grande da estrada*

*Era um baile - um casamento
Quem sabe algum batizado
Eu não era convidado
Mas tava ali de cruzada
Bolicho em beira de estrada
Sempre tem um índio vago
Cachaça pra tomar um trago
Carpeta pra uma carteadada*

*Falam muito no destino
Até nem sei se acredito
Eu fui criado solito
Mas sempre bem prevenido
Índio do queixo torcido
Que se amansou na experiência
Eu vou voltar pra querência
Lugar onde fui parido*

Demonstramos no primeiro capítulo que na literatura e cancionário regional, o gaúcho é sempre tratado como herói, cavaleiro andante do pampa, honrado, corajoso, franco, entre outras virtudes. Além disso, há uma relação entre paisagem (céu, mata nativa, campo verde, pampa) e o tipo social ideal do gaúcho-peão, um habitante do interior do estado, que trabalha com gado, que compartilha um imaginário com a Argentina e o Uruguai (embora somente os brasileiros adotem “gaúcho” como gentílico). Todavia, o gaúcho-peão seria o tipo social de um campo semântico, de uma paisagem do pampa “cartão postal” congelada no tempo, que é vista com nostalgia, saudade. A paisagem idílica, do pampa, por vezes “acentua uma identificação estereotipada” e toda uma ambiência rural e antimoderna. Cria-se uma distinção entre cidade e campo como uma cisão irreconciliável, que serve como ingrediente de continuidade do gênero musical. O homem do tipo social gaúcho-peão vincula-se à identidade cultural e geográfica em que a milonga, bem como outros gêneros do gauchismo, se estrutura. É apoiado em um passado regional, que se coloca na contramão do mundo moderno. E nas narrativas, frequentemente se destaca o enfrentamento do homem com o meio, em “uma ‘terra de machos’, onde até as figuras femininas são valorizadas por sua coragem, bravura, resistência e força” (TROTТА, 2014, p.111).

Assim como no nordeste descrito por Trotta (2014), o ideal macho tem na valentia da briga sua melhor descrição de macheza. O gaúcho-peão das letras das canções gauchescas, tem de acordo com Golin (2004) suas relações amorosas homem-mulher associadas à uma animalidade. O homem e o cavalo são extensões indissociáveis. As letras frequentemente utilizam “expressões emblematicamente metafóricas e assimiladas do mundo animal e da espacialidade natural. Para Golin (2004) trata-se de uma caricatura, que todavia é apresentada pelos compositores como padrão de homem do sul, com uma vida “ligada indissoluvelmente à força física (mesmo a simbólica)” (p.86) Ao revelar sua identidade gentilica, o gaúcho das narrativas canceineiras se auto-apresenta e auto-identifica como valente, pilchado e armado, e mesmo o ato de “amor” é associado à técnica da doma, por vezes descrito pelo historiador até como “violento e sádico” (p.83). De acordo com Golin, “o lugar da mulher possui a maldição de um adereço sem vontade, aliás, coerente com o batismo de ‘prenda’ que os tradicionalistas da primeira geração atribuíram ao gênero feminino no Rio Grande do Sul e que se institucionalizou e continua sendo repetido como uma definição de gênero – a mulher gaúcha” (p. 81). A mulher é reduzida a “um objeto oferecido, um penduricalho que se pega” (*idem*).

Felipe Trotta (2014) reconhece que “uma porcentagem altíssima de toda a produção de música popular no mundo está atravessada pelo que na bibliografia anglófona (e parte da hispânica) tem sido chamado de *androcentrismo*” (p.99, grifo do autor). Ou seja, a perspectiva masculina é hegemônica na ambientação semântica de boa parte das letras de canções em diversos gêneros musicais em todo o mundo, hierarquizando entre os sexos, em que “os homens e o universo masculino são dotados de característica essencialmente positivas e as mulheres e o feminino de aspectos negativos” (*idem*). A mulher, mesmo quando “é aludida, mencionada e até mesmo nomeada (...) raramente ela é protagonista dos sentimentos que movem a canção ou possui voz no discurso da canção” (*idem*). Portanto, há um forte apagamento das mulheres tanto no imaginário nordestino descrito por Trotta (2014) quanto no gauchismo, sobretudo em suas vertentes mais tradicionais. O domínio, “é masculino e em torno das ideias de masculinidade o repertório se constitui, reforçando e fornecendo nuances às narrativas” (p.102).

Entendo que Vitor Ramil não rompe completamente com o androcentrismo em suas letras nos poemas musicados de João da Cunha da Vargas. Todavia, oferece uma perspectiva diversa das canções encontradas em artistas ligados ao tradicionalismo e até mesmo ao nativismo. Tanto em termos líricos quanto sonoros, já que o músico frequentemente descreve sua milonga como “feminina”. Mesmo quando as letras de suas milongas remetem ao meio rural, à natureza ou outros espaços sociais da construção simbólica do peão-gaúcho, como é o caso de *Deixando o pago*, é enfatizado em seu relacionamento amoroso o “doce beijo de china” ou simplesmente o apreço pela “morena” que é “a cor predileta” do eu-lírico. Além disso, gaúcho-peão protagonista da canção, habitante do pampa, é sensível e “tem ganas de chorar” ao ver o seu “rancho tapera”. A música, na verdade, trata da partida de sua “querência”, das desventuras do protagonista e da saudade de casa.

Compreendo que iniciativas como a de Vitor Ramil ao musicar poemas de João da Cunha Vargas, intencionam e demonstram que “o discurso de anulação feminina que já não é tão eficaz quanto em outras épocas” (GOLIN, 2004, p. 116). E se por um lado as análises de Golin denunciam um imaginário identitário machista, é forçoso reconhecer que “pensar nas letras de canções como expressão de imaginários compartilhados é uma estratégia analítica pertinente, mas corremos sempre o risco de homogeneizar práticas e ignorar apropriações variadas e difusas” (TROTТА, 2014, p. 82). Dessa forma, experiências musicais são vivenciadas em situações de negociação e até conflito com os temas das letras, produzindo narrativas e sínteses

de reflexões diversas.

Ramil, em canções como *Deixando o pago*, visa realizar uma atualização do regionalismo, inserindo a milonga na canção brasileira, podendo ser apreciada por indivíduos de todo o país. O cantautor pelotense compara o poema musicado com *Asa Branca*⁴⁴ :

Então eu comecei a me perguntar como é que uma milonga poderia soar como uma canção brasileira, escutada por um paulista, por um nortista, e sensibilizar essas pessoas como quando tu ouve *Asa Branca* e te emociona. Eu acho que *Deixando o Pago* ficou uma espécie de *Asa Branca*, sabe? Eu toco por aí, as pessoas não entendem metade do linguajar gauchesco mas não deixam de ser comover. E aquela milonga assim ó, ela não tá feita num molde estereotipado, cantado, [emposta a voz] gauchesco, festivaresco, não está cantado seria o clichê da música folclórica. As poucas vezes que eu gravei ela... cantada do meu jeito, penso que cada vez mais aperfeiçoado de cantar aquela canção e outras. Hoje em dia é uma canção brasileira, entende? Fala do sul, mas bota a milonga dentro de um contexto brasileiro. Acho que isso seria muito salutar para a gente. A minha geração foi muito marcada por isso, pelo peso da coisa do gauchismo, por ser brasileiro ou ser gaúcho. Eu já vejo meu filho fazendo música hoje em dia e nem passa pela cabeça dele. Alguém já carregou esse piano pra ele, alguém já fez esse serviço pesado. Ele tá fazendo um som que... Ao mesmo tempo eu vejo que ele tá fazendo e acho que é daqui, super do sul, ao mesmo tempo super-brasileiro e super de toda a parte. (RAMIL, 2015).

A comparação com a música do nordeste se estende, na medida em que o próprio Ramil afirma que artistas nordestinos contribuíram mais do que o gaúchos na música popular, sobretudo aquela produzida no sudeste do país. Os nordestinos, mais próximos ao que o compositor chama de “Brasil tropical”, estão constantemente renovando a música brasileira justamente por possuírem uma liberdade ausente nas tradições gaúchas.

Os artistas nordestinos sempre deram muita liberdade. De muita rapidez pra transformar as coisas. Tanto é que o Luiz Gonzaga se inspirou num catarinense vestido de gaúcho, nem era um gaúcho. Gonzagão viu [o sujeito] caracterizado de gaúcho, e pensou ‘vou me caracterizar como um nordestino’ aí começou a usar um gibão, chapéu de vaqueiro, aquela coisa toda e criou um personagem. Quer dizer, ele se inspirou no sul, mas rapidamente pegou, transformou... Aí tu vai ver nas gerações subsequentes, o Alceu Valença pega aquilo do Gonzagão e já faz um outro negócio. Muita liberdade para mexer com as coisas da tradição. Não existia algo sagrado. Aqui não. Vai botar guitarra elétrica é proibido na milonga. Eu ouvia isso. Meus irmãos sofreram muito com isso. E até o fato de meus irmãos irem morar no Rio de Janeiro. Eles foram super insultados no Rio Grande do Sul. ‘Teus irmãos se venderam’. Gaúcho tinha muito essa coisa (RAMIL, 2015)

A dinâmica que artistas como Vitor Ramil realizam na milonga evidentemente tem sedimentado fenômenos musicais que escapam às possibilidades da milonga tradicional e que por vezes dificultam as categorizações musicais. Todavia, Ramón Pelinski (2000) reconhece uma

⁴⁴ A associação que Ramil faz de *Deixando o pago* com a canção *Asa Branca* é curiosa, já que tanto esta quanto *Deixando o pago* são “canções de exílio, uma alegoria da partida e da deserção” (TROTТА, 2014, p.100).

convergência de etapas em termos de facilidade de categorizar a transculturação de gêneros musicais, mais ou menos próximos de uma matriz tradicional. Entendo que na obra de Vitor Ramil há justamente momentos em que o compositor parece transitar entre estas etapas. Se por um lado *Deixando o pago* apresenta um parentesco mais próximo com a milonga tradicional, ou melhor com as expectativas sedimentadas pelo tradicionalismo e nativismo regional, canções como *Velho Léon e Natália em Coyoacán*, que trataremos na seção seguinte, expõem uma heterodoxia ainda maior e dinâmicas mais perceptíveis no gênero.

4.3 Milongas “urbanas” – *Velho Léon e Natália em Coyoacán*

*Nem casacos nem cossacos
Como em Petrogrado aquele dia
Apenas você nua e eu como nasci
Eu dormindo e você sonhando
(Velho Léon e Natália em Coyoacán – Ramil/Leminski)*

Abordarei nesta seção milongas que considero mais “urbanas”. Embora todas canções Ramil possam ser chamadas de urbanas, já que são nesses espaços em que eles costumam ser executadas (teatros, casas de cultura) e ser predominante urbano o público que a consome, penso que são nestas canções que o viés cosmopolita do compositor fica mais claro. Se em *Deixando o pago*, o do timbre de voz e da temática da letra rompem com convenções do gauchismo, aqui as mudanças, mais variadas, são tanto sonoras quanto extramusicais. São canções com um maior uso de tensões nos acordes, temáticas líricas urbanas, uso de afinações preparadas, capotraste, afinações preparadas e outras heterodoxias em relação à milonga “tradicional”. Entendo como exemplos desta categoria canções como *Ramilonga*, *Astronauta Lírico* e *Foi no mês que vem*. No entanto, Tomaremos como exemplo “eixo”, ou sinédoque a canção *Velho Leon e Natália em Coyoacán*⁴⁵, poema de Paulo Leminski musicado por Vitor Ramil⁴⁶. Trata-se de uma canção menos frequente em suas apresentações, que foi gravada pela primeira e única vez no disco *Tambong* (2000), colocada como sexta faixa do álbum.

⁴⁵ Poema de Paulo Leminski, que propõe uma trama romântica a partir de dois personagens, Leon Trotsky e sua esposa, Natalia Sedova. Trotsky foi um intelectual marxista e revolucionário bolchevique, assassinado em Coyoacán no México em 1940. Coyoacán é uma delegação ou bairro na Cidade do México, considerado área cultural, onde se encontram Museus, Cineteca, Fonoteca, livrarias importantes. Inclusive a casa de Léon Trótski hoje é um museu, em que pude visitar em recente visita ao México em virtude de um congresso que participei.

⁴⁶ Vídeo da canção : <https://www.youtube.com/watch?v=GKennKdUGeo>. Acesso em 27/03/2016



Figura 23: Capa do disco *Tambong* (2000)
Fonte: divulgação

A perspectiva que procurei demonstrar a milonga até aqui foi dentro da teoria dos gêneros musicais. Ou seja, procurando entender a milonga como um conjunto de expectativas musicais e extramusicais, que uma vez recorrentes, se tornam convencionalmente aceitas. Todavia, as definições de gêneros apresentada por estudiosos em música popular preocupam-se mais em estabelecer os gêneros do que enfatizar as possíveis transformações dentro dessas categorias. Fabbri (1999), Frith (1996b) Janotti (2006), Trotta (2008) reconhecem que a contemporaneidade traz desafios referentes às estabilidades das categorias musicais, seja por hibridismos (dos quais tratamos no capítulo 2), mudanças tecnológicas ou quaisquer experimentações conscientes ou acidentais. Segundo Shuker (2001), “as divisões de gênero devem ser consideradas como altamente fluidas” e uma rápida pesquisa sobre a produção musical contemporânea verifica a tendência de “músicos emprestarem elementos de gêneros existentes e incorporá-los em novas formas” (p. 150). No caso da milonga, Ramil diversas vezes reiterou o potencial de mescla do gênero musical”:

Então a milonga tem essa qualidade... ao mesmo tempo em que ela é uma música extremamente pura, que parece que quanto menos nota, menos som ela tiver, mais forte ela vai ser, ela tem outro extremo que ela é uma música que ela se mescla muito a outros gêneros... e não é uma música que se mescla, que tome conta... não, ela entra, realmente, ela se funde... ela se funde... ela chega a desaparecer na subjacência, vamos dizer, de um outro gênero, vamos dizer assim...Então é isso, é isso que eu acho interessante na milonga, eu acho que não é à toa que a milonga é uma música assim, de raiz, no Uruguai, na Argentina e aqui no Rio Grande do Sul (in OLIVEIRA, 2015, p.220).

A despeito de questionamentos acerca da validade de conceitos como hibridismo ou hibridação, Herom Vargas e Nilton Carvalho (2016) continuam se utilizando de tais conceitos para descrever a estética de grupos musicais. Os autores afirmam que o encontro musical, logo

híbrido, é estimulado pelas experiências afetivas, formações culturais não-canônicas e estratégias críticas. Entendo que Ramil realiza tais articulações em relação à milonga, quando através dos hibridismos se afasta de um núcleo centralizador, que consolida estéticas sonoras materializadas. O cantautor busca se opor à “rigidez centralizadora” definidora de “limites sonoros desejáveis para integrar o movimento musical” (VARGAS e CARVALHO, 2016, p.6). Portanto, compreendo que o que Vargas e Carvalho (2016) chamam de signos cristalizados em regras semânticas nada mais seriam do que as expectativas dos gêneros musicais. Para Vargas e Carvalho (2016), essa atuação fronteiriça opera relações intertextuais com diferentes vertentes sonoras provenientes de contextos culturais diversos. Tais escolhas por sua vez são acompanhadas por uma subversão às questões de legitimação cultural, além de “dar conta de novas configurações identitárias e descentralizam um certo sujeito imaginado sempre em jogo” (p.5). As características sonoras e extramusicais que configuram um gênero formulam portanto um conjunto específico de signos característicos, ou seja um regime de signos.

Entendo que Ramil em suas hibridações se distancia ou se aproxima do núcleo estável de sentidos conforme a canção, podendo levar a uma maior ou menor rejeição por parte dos consumidores já que envolvem o que se espera de um produto cultural. O experimentalismo gera indeterminações, e a movimentação dos textos sonoros e poéticos é capaz de ampliar a troca de informações e signos dos textos culturais como ferramenta geradora de hibridismos. O compositor de obras híbridas possui “uma postura artística que valoriza as relações intersemióticas características dos espaços de fronteira, tornando possíveis as traduções de outros textos” (VARGAS e CARVALHO, 2016, p.10). A complexidade híbrida nada mais é do que consequência dos dinâmicos e férteis campos das culturas. Ao codificar nos seus trabalhos textos de outras vertentes musicais e literárias, fica evidentemente o contato movimentando-se rumo às fronteiras. Como consequência, “dificulta-se tanto a delimitação nos moldes de gêneros da indústria fonográfica como a estabilidade estética associada a um movimento musical fechado às influências externas” (p. 11).

Para Vitor Ramil, a milonga é uma matriz para as suas dinâmicas. Um eixo criativo no qual ele orbita mais ou menos próximo, dependendo da canção. No caso de *Velho Leon em Natália em Coyacán*, Ramil, quando se apresentou em Curitiba no Litercultura e tocou a canção, afirmou que considera a canção “uma milonga, embora não pareça uma milonga...vamos chamar de ‘filha de milonga’”. Portanto, Ramil compreende apresentar divergências ao que se espera em uma

milonga mais convencional, tradicional, ainda que tenha uma “intenção milongueira”. Por outro lado, durante entrevista com o compositor, ele apontou que:

É um tipo de música bem minha. De harmonia, né, [o uso do] capo[capotraste]. No caso não tem afinação preparada eu acho. São três acordes só e a música vai rodando. A harmonia tem umas dissonâncias que são típicas minhas. (RAMIL, 2015)

A escolha dos poemas musicados por Ramil demonstram em si uma intenção de hibridez. Se na seção anterior mencionamos um poema de João da Cunha Vargas, poderíamos acrescentar entre os poetas musicados pelo compositor Fernando Pessoa, Jorge Luís Borges, João Simões Lopes Neto, Juca Ruivo, Folclore uruguaio e mesmo Paulo Leminski, Chico Buarque e Bob Dylan. Há portanto um dialogismo entre vozes que descrevem a realidade do pampa, mas também de ambientes urbanos, como no caso da canção que abordada nesta seção. A intenção de Ramil, como já percebemos, é de re-atualização da tradição através de uma bagagem transcultural (RASSIER, 2009). Ambas as canções tratadas neste capítulo podem ser consideradas híbridas, afinal, mesmo a milonga mais “tradicional” é fruto de hibridismos, embora ocorridos no passado. Porém, se em *Deixando o pago* Ramil se aproxima de um núcleo de maior estabilidade, composto de fusões sedimentadas, de contrastes já diluídos, dinâmicas já esquecidas, em *Velho Léon*, é possível encontrar maiores contrastes, com elementos de procedências diversas que estariam ali justamente para serem reconhecidos e dinâmicas mais desestabilizadoras das expectativas do gênero.

Velho Léon e Natália em Coyoacán (Leminski/Ramil)

*Desta vez não vai ter neve
Como em Petrogrado aquele dia
O céu vai estar limpo e o sol brilhando
você dormindo e eu sonhando*

*Nem casacos nem cossacos
Como em Petrogrado aquele dia
Apenas você nua e eu como nasci
Eu dormindo e você sonhando*

*Não vai mais ter multidões gritando
Como em Petrogrado aquele dia
Silêncio nós dois murmúrios azuis
Eu e você dormindo e sonhando*

*Nunca mais vai ter um dia
Como em Petrogrado aquele dia
Nada como um dia indo atrás de outro vindo
Você e eu sonhando e dormindo*

O poema de Paulo Leminski musicado por Ramil aparentemente trata do período em que Léon Trótski esteve no México. Porém, novamente em seu *show*-palestra em Curitiba, Ramil afirma que até onde ele sabe, a “Petrogrado” dos versos na verdade é a capital paranaense. Dessa

forma, quando o poema menciona “o céu vai estar limpo e o Sol brilhando” e que “não vai ter neve”, Leminski fazia referência ao clima de Curitiba⁴⁷.



Figura 24: Vitor Ramil no festival *Litercultura*
Fonte: registro feito pelo autor

Ao musicar este trabalho de Leminski, o compositor utilizou uma estrutura cíclica, sem refrões ou partes B, com apenas uma mudança de andamento no início da canção, que inicia em 95 bpm e depois muda pra 120 bpm (embora ao tocá-la ao vivo Ramil mantenha o mesmo andamento mais acelerado do começo ao fim). Há pequenas variações melódicas entre as estrofes e um solo de sax soprano no final, complementando o arranjo composto de violão de aço, contrabaixo e uma das raras utilizações do acordeom em uma gravação do cantautor. A melodia de voz (fig.22) possui tessitura maior do que de uma oitava e a despeito de possuir trechos mais silábicos, também conta com notas relativamente longas e até mesmo um melisma no final das estrofes (ex: “sonhando”, nos compassos 30-31).

⁴⁷ Em um bate-papo junto de Ramil, Alice Ruiz, esposa de Leminski, confirma esta história, e afirma que o “Velho Léon” e “Natália” são respectivamente o poeta curitibano e ela. Ver em <https://www.youtube.com/watch?v=oWoHs0HQvRM&t=602s>. Acesso 12/12/2016.

♩ = 120

18 F#7(6)

nem ca - sa - cos nem cos - sa - cos co - mo em Pe - tro - gra

22 Bm7(4) F#7(6)

do a - que - le di a a - pe - nas vo - cê nu - a e

26 Bm7(4) G6/9

eu co - mo nas - ci eu dor - min - do e vo - cê so -

31 F#7(6)

nhan do não vai mais ter mul - ti - dões

Figura 25: Compassos 18-36 da melodia de *Velho Léon e Natália em Coyoacán* (LEMINSKI, 2015, p.212)

Facilitado pelo uso do capotraste na segunda casa do braço do violão de aço, o cantautor recorre ao modo maior e utiliza movimentos ascendentes no ostinato, realizando um movimento de tônica-sexta maior-sétima menor, em seguida tônica-quarta justa-sétima menor, ao invés do característico tônica-sexta menor- quinta justa:

♩ = 120

5

7

Figura 26: Trecho do arpejos de violão em *Velho Léon e Natália em Coyoacán*

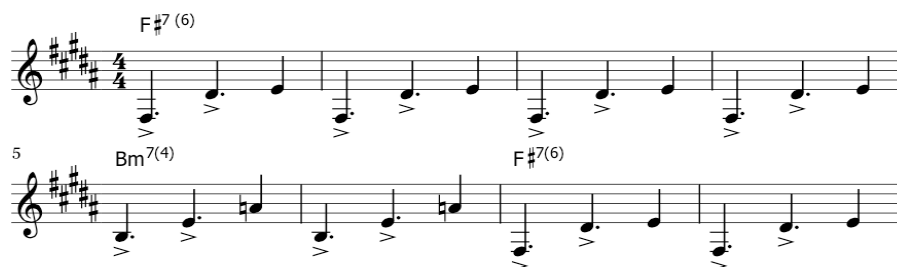


Figura 27: Trecho do Baixo ostinato de *Velho Léon* realizado no violão de aço e no baixo acústico

Entendo que o movimento de baixo ostinato realizado pelo polegar no arpejo de *Velho Leon e Natália em Coyoacán* funcionaria como um *riff* trabalhado de acordo com os acordes, isto é, um padrão rítmico-melódico de dois a quatro compassos recorrente (DOURADO, 2004; FABBRI, 2008). De acordo com o musicólogo Richard Middleton (1983), os *riffs* podem ocorrer em toda a peça, constituindo um quadro geral subjacente às elaborações vocais e instrumentais. Podem ser contínuos, ou trabalhado em um estilo de chamado-e-resposta. Podem ser invariáveis nas alturas ou dispostos em camadas em cima de uma estrutura como o blues de doze compassos. Podem ser melodicamente memoráveis ou ter um impacto mais rítmico. Para Middleton (1983) “quanto mais curto e insistentemente repetitivo for um *riff*, mais poderoso são seus efeitos” (p.253). Embora quando tocado apenas no violão não chame tanto a atenção, ao ser dobrado pelo baixo acústico (como na gravação do disco *Tambong*) o ostinato fique destacado na escuta.

Ambas as canções, *Deixando o pago* e *Velho Léon e Natália em Coyoacán*, compartilham o componente da repetição em suas estruturas. A importância da repetição na música popular, sobretudo na Afro-americana, é enfatizada por Middleton (1983). Para o autor, a repetição musemática, em forma de *riffs*, estruturas de chamado-e-resposta e mesmo a estrutura de blues de doze compassos, são o substrato de dispositivos de repetição da música popular. Para Middleton, a música é um sistema de múltiplos parâmetros (altura, duração, timbre, etc.) e quase sempre de múltiplas camadas (melodias, acompanhamento no baixo, *riffs*, seção rítmica, *backing vocals*, chamado e resposta, etc.). Dessa forma, diferentes processos sintáticos são articulados juntos, mediando-se entre si. A música, como sistema temporal, tem seus processos sintáticos diversos operando simultaneamente em diferentes níveis estruturais, com formações variantes. Tais variedades são, de acordo com Middleton, potencialmente infinitas embora o autor reconheça que existem certos modelos básicos, repetições musemáticas (TAGG, 2003), que ao repetir pequenas unidades criam *riffs* ou mesmo o *tres-tres-dos* do baixo ostinato da milonga. Também haveriam

repetições discursivas, de unidades mais longas como frases. Essas duas categorias de repetições diferem justamente pela quantidade de informação contidas, e no grau de envolvimento com outros processos sintáticos. No caso da repetição musemática, é comum esta ser “prolongada e invariável” enquanto que a repetição discursiva é “misturada com unidades de contrastes de vários tipos” (p. 238).

Em relação às repetições harmônicas, o movimento V-I nos primeiros acordes, ao invés de recorrer à relação I-V mais usual da milonga, além de acrescentar sétimas, sextas e quartas, constituem modificações que não são entendidas por Ramil como algo feito conscientemente. Ao questioná-lo se a utilização dessa cadência era influência de algum gênero específico, Ramil negou:

Não penso nisso, cara. Não me interessa por isso. Sinceramente não penso pra onde eu vou. Eu vou indo... Nunca pensei em nada disso. As vezes eu tocava com músicos do jazz e tal [e eles] diziam ‘bah, tu vê que louco esse acorde que tu fez aqui, normalmente tu *deveria* ir pra lá’. Eu penso que eu nunca devo nada quando eu componho. Pelo contrário. Aliás, eu não gosto das composições que os caminhos são muito previsíveis. Claro que eu tenho os meus caminhos, que dentro do meu mundo se tornam até previsíveis para quem já acompanha e tal. Mas tem muita gente que pensa que quando faz um acorde X tem que ir pro acorde Y , na sequência tal , tem nada! As vezes quando tu faz combinações totalmente absurdas de acordes e isso é que acaba se tornando interessante para aquela música. (RAMIL, 2015, grifo meu)

Portanto, os gêneros são passíveis de serem “desafiados” pelos agentes do fazer musical, “que continuamente colocam em xeque as fronteiras e desafiam a definição de música neste ou naquele gênero musical”, sendo a criatividade “vetor e ordenador de mudanças e de constantes movimentos de indivíduos, grupos, valores, pensamentos e visões de mundo” (TROTТА, 2008, p.11). Contudo, as dinâmicas ocorrem por vezes de maneira aparentemente despretensiosa, mesmo no caso de Ramil, notório por teorizar posteriormente as suas criações:

Eu comecei a ler o poema[*Velho Léon e Natália*..], tava lendo o livro do Leminski quando cheguei ali, eu parei de ler, larguei o livro, peguei o violão, percebi que ia encontrar a música naqueles versos e comecei a cantar. Foi meio automático, não tem muito como explicar isso. Eu não sei porque eu me dei conta. Quando eu comecei a ler eu já comecei a musicar. Foi isso. (RAMIL, 2015)

Sobre as dinâmicas culturais pensadas em termos extramusicais, há aspectos visuais que situam o gênero e que avaliados pelo público trazem noções de autenticidade, sinceridade e comercialismo. Como já comentei no capítulo 3, há a rejeição por parte de Ramil e de sua plateia pela “pilcha”, vestimenta associada à lida campeira e utilizada pelos *performers* de milonga em capas de discos, programas de TV e festivais de canções. As audiências de Ramil comparecem

nas *performances* frequentemente em teatros vestidas informalmente, com ocasionais estampas de bandas de *rock*, enquanto que o cantautor normalmente se apresenta com camisa e calças sociais complementadas com sapatos. Público e audiência compartilham pouca preocupação com relação à autenticidade, priorizando as dinâmicas e experimentações propostas pelo compositor. Nas observações, foram presenciadas comparações com artistas de renome internacional e sucesso comercial, como Caetano Veloso e Bob Dylan, entendendo as letras das canções como poemas, mesmo as que não tivessem sua origem em uma poesia. Há uma despreocupação com relação à obedecer as expectativas das tradições gaúchas, que faz parte de um processo que o próprio cantautor acredita ter feito parte:

na época que eu comecei tinha muito patrulhamento. ‘Ah isso não é gaúcho’ ‘ah isso é gaúcho, isso é não sei o quê’, entendeu? Hoje em dia eu vejo que há uma distensão muito grande e acho que graças a uma mobilização de uma geração anterior, minha, de outras pessoas, de tematizar, de falar sobre isso . A própria ideia de estética de frio como algo :‘vamos falar da gente com propriedade, com naturalidade’ sem ter que viver um personagem gaúcho ou não sei o quê. Isso por mais que não esteja mais na pauta de todo mundo todo dia. É uma manifestação a mais de sermos o que somos sem tentar sem algo, entendeu? (RAMIL, 2015)

Mas seriam as dinâmicas culturais propostas por Ramil na milonga um progresso? Frith (2007a) demonstra que o conceito de ‘progresso’ na música é problemático. Afinal, seria perigoso assumir que quaisquer modificações nas culturas musicais são intrinsecamente um avanço ou mesmo algo positivo. Não há consenso sobre o fato de que a música de outrora é melhor que a de hoje. No entanto a ideia de progresso pode ser entendida de variadas maneiras, que segundo Frith podem ser nomeadas por modelos, a saber: mercadológico, musicológico, sociológico, histórico, e história da arte. Acredito que em relação às dinâmicas da canção de Ramil, interessam o segundo e o terceiro modelos.

O modelo musicológico (ainda que não se restrinja apenas aos aspectos formais e técnicos) presume que dentro do campo de inúmeros gêneros musicais, os surgimentos, desenvolvimentos e declínios destes gêneros estão diretamente relacionados não somente à passagem do tempo, mas também às intervenções e fusões entre essas formas. Novos gêneros então podem surgir, reconhecidos por seus criadores e audiências, que consideram essas novas formas musicais como melhor adaptadas ao mundo do que suas predecessoras. Já o ponto de vista que compreende as transformações musicais como reflexo das transformações na sociedade é fundamental para se compreender o modelo sociológico de progresso na música popular. A maneira como essa relação reflexiva ocorre pode ser entendida por meio dos movimentos populacionais (migração,

urbanização, globalização, e outros processos que como já vimos, são controversos) que enfraquecem as tradicionais e habituais maneiras de realizar quaisquer ações e práticas. Dessa forma é possível que músicas de locais ou idiossincráticas movam-se em direção ao *mainstream* comercial, perdendo seu caráter específico regional ou nacional. Em consequência, esse argumento levanta discussões a respeito de sua autenticidade, ou seja, aquilo que a forma musical era antes do “progresso” ocorrer.

Entendo que as dinâmicas culturais das canções seriam presentes na produção, distribuição e consumo dos agentes envolvidos justamente por terem essa dupla ideia de progresso, musicológico e sociológico, como necessária a milonga. Sem excluir outras formas de experimentar as tradições gaúchas e principalmente sem abrir mão da apreciação de outras expressões culturais, Ramil e seu público não só toleram e apreciam como até esperam que as expectativas sonoras e extra-sonoras da milonga sejam rompidas. Contudo, destaco a importância do ritmo como aspecto resistente às dinâmicas e fundamental em demarcar os gêneros musicais. Em *Velho León e Natália em Coyoacán*, o ritmo executado pelo baixo foi, talvez, o único resquício em meio às modificações em termos de harmonia, melodia, estrutura, instrumentação, timbres, temática das letras e entonação da voz. Ainda assim é reconhecida pelo autor e por seu público como uma milonga. Longe de ser um monopólio dos críticos e acadêmicos, o papel desses atores é fundamental nas (re)definições dos gêneros. Reconhecer a importância destes agentes e buscar compreender suas ações e interações é crucial para compreender não somente a milonga na contemporaneidade, mas a música popular em um geral.

CONSIDERAÇÕES FINAIS – “Isso tudo é apenas o que meu olho inventa”

Mesmo ciente do papel que a subjetividade exerce no método etnográfico (LAPLANTINE 2004; ANGROSINO, 2009), só me dei conta do quanto as experiências e formações pessoais do pesquisador interferem no olhar e consequentemente na pesquisa após a minha experiência de campo na sexta edição do festival *El mapa de todos*. Ao realizar uma resenha do festival, o jornalista Leonardo Vinhas⁴⁸, reconhece uma maior diversidade musical em relação às edições anteriores (“uma escalação onde o rock era apenas um ingrediente” “mais ousada até o momento”) já que a proposta do festival sempre foi “de integração latino-americana pela música” e “a integração de estilos e correntes musicais”. Além disso, destaca que os organizadores optaram por sediar os festivais em teatros ao invés de bares devido à “um grande público que está interessado na música, que sai de casa exatamente para esse fim, e que quer um espaço onde possa ouvi-la com conforto, acústica adequada e boa visibilidade do palco”. Dessa forma, privilegia-se a música, já que em teatros não se pode comercializar comida e bebida, por exemplo.

Muitas destas importantes observações do jornalista são facilmente comprováveis se pesquisarmos vídeos ou somente o *line-up* das edições anteriores do festival. Procurei apresentá-las também nesta pesquisa. Todavia, entre apresentações definidas pelo jornalista como “Showzaço”, “que espetáculo!”, ou “se puder vê-los ao vivo, não deixe a oportunidade passar”, Vinhas pareceu pouco entusiasmado com a *performance* de Vitor Ramil e Carlos Moscardini na segunda noite do festival. Em uma noite dedicada ao gênero milonga, o jornalista aponta que:

milongas são parte essencial de seu amplo repertório, e o compositor é muito querido e valorizado pelo público gaúcho. Porém, depois da energia liberada pelos uruguaios, fica difícil ter a concentração necessária para apreciar um repertório mais plácido e contemplativo. Ramil é bom intérprete e violonista melhor ainda, mas suas crônicas do universo gaúcho não são tão facilmente assimiláveis como os versos de Mario Quintana ou a prosa de Luis Fernando Veríssimo (presente na plateia da noite anterior, diga-se). Ainda assim, foi recebido com respeito, atenção e, no caso de “Ramilonga” e “Noite de São João”, entusiasmo. (VINHAS, 2015)

Embora eu reconheça que as outras atrações da noite (os uruguaios Milongas Extremas e os argentinos Onda Vaga) tivessem sido recebidas com considerável efusividade, nem por isso concordo que o show de Ramil em parceria com Moscardini tenha sido de difícil concentração, ou pouco assimilável. Ao contrário, considerei a plateia mais animada (talvez pelo perfil mais jovem) do que nas outras apresentações-solo que presenciei do cantautor pelotense. Respondia

⁴⁸ Ver em: <<http://screamyell.com.br/site/2015/11/17/balanco-el-mapa-de-todos-2015/>>. Acesso em 12/12/2016

com entusiasmo as interações de Ramil (como, por exemplo, quando o compositor dedicou *Ramilonga* aos que “lutavam pela preservação do Cais Mauá”) e até o elogiou de “gênio”⁴⁹. E como Ramil me afirmaria, “já não era a primeira vez que me convidavam para este festival” (RAMIL, 2016). Além disso, na fila de espera para a entrada naquela noite, todas as pessoas que perguntei, de variadas idades, a razão de estarem naquele evento, me responderam que era pra ver o compositor gaúcho-brasileiro, desconhecendo as outras atrações da noite.

Dessa forma, o estranhamento do jornalista pode ter várias origens. A primeira, é que o autor, ao reconhecer que “o compositor é muito querido e valorizado pelo público gaúcho”, dá indícios que ele próprio não foi criado no Rio Grande do Sul, ou não se entende como gaúcho. Compreendo que o estranhamento se estende quando Leonardo Vinhas, compara a apresentação de Ramil de “difícil concentração” e de canções não tão “facilmente assimiláveis”, com o trabalho de Quintana e Veríssimo, escritores de renome nacional, e não com cantatores do nativismo ou do que Faria (2012 e 2016) chama de “canção urbana porto-alegrense”. Ainda que a própria comparação em si com autores tão consagrados demonstre implicitamente com quem Vinhas aproxima o trabalho de Ramil, sua leitura não poderia ser mais diversa da minha. O público, que contemplou as canções em silêncio (ou quase silêncio), parecia apreciar muito o show do cantautor pelotense.

Ou seria a minha leitura, de apreciador do trabalho de Ramil há mais de dez anos, sendo inclusive “confundido” com um fã, ao invés de pesquisador⁵⁰, demasiadamente otimista? Admito a minha parcela de subjetividade nas conclusões apresentadas até aqui e partir desse ponto, embora tenha procurado ter sido crítico quando percebi ser preciso, ou mesmo evitado descrever a música de Ramil com adjetivos elogiosos que não contribuiriam para uma maior compreensão das dinâmicas culturais de suas canções. Portanto, é forçoso reconhecer a minha experiência em outras apresentações de Ramil, meu contato com o cantautor, minha formação como músico,

⁴⁹ Curiosamente, o canal oficial do festival postou um vídeo da apresentação de Ramil e Moscardini nesta noite em que é possível, logo no primeiro segundo, ouvir o entusiasmado e inesperado elogio. Ver em <<https://www.youtube.com/watch?v=tWQaw6pp94s>>. Acesso em 07/10/2016

⁵⁰ Refiro-me a um episódio das observações de campo no show do teatro Marista, em Santa Maria. Um casal, que perdera o show devido a um defeito no carro que os deixara no meio da estrada da qual vinham de outra cidade, se aproxima da fila de autógrafos pós-show e se posiciona atrás de mim. Fizeram-me várias perguntas sobre como fora o show perdido pelos dois e sobre os produtos relacionados a Ramil que estavam sendo comercializados ali. Ao depararem-se com respostas e descrições detalhadas feitas por mim, a esposa me questiona: “tu é bem fã dele [Ramil], né?”. Embora só tenha me aprofundado no trabalho e trajetória de Ramil em virtude da dissertação (e possivelmente ser essa a razão de eu saber detalhes sobre o show, livros, DVDs e discos do cantautor) respondi que sim, para evitar maiores explicações sobre o meu trabalho naquele momento.

acadêmica e não-acadêmica (e o quanto isso pode influenciar no gosto musical) e todas as limitações e possibilidades que isso acarreta. Por fim, o fato de ter nascido e crescido no Rio Grande do Sul (em ambiente urbano, é verdade), ser reconhecido por outros como “gaúcho” (normalmente o sotaque entrega) também ajudou a moldar meu olhar e ouvir, embora tenha procurado fugir de essencialismos identitários. Na minha compreensão, longe de considerar tais características como negativas para a pesquisa, entendo-as como de influência inevitáveis em quaisquer investigações que eu realize. Antes de ser um pesquisador, sou um indivíduo fruidor de música, e não considero o meu olhar desonesto por isso, já que não pretendo idealizar o distanciamento científico, embora tenha evitado determinações puramente subjetivas e sobretudo elogiosas.

Sobre as dinâmicas culturais realizadas pelo compositor pelotense no gênero musical milonga, procurei fugir do lugar-comum de explicar a sua obra pelo viés da sinestesia com o pampa e o frio do sul apresentado em seu ensaio *A estética do frio* (RAMIL, 1992 e 2004). Busquei compreender que relação mantém a milonga com as forças globais, sobretudo aquelas ligadas às tecnologias midiáticas que intervêm no fluxo de cultural global e portanto na dinâmica desse gênero musical. Visei, através do trabalho de Vitor Ramil, demonstrar que elementos conceituais, comportamentais, sintáticos tem sido reinterpretados e articulados nos intercâmbios transculturais da milonga. Procurei descrever ao menos em parte os processos de reinterpretação de significações expressivas se produziram nesses encontrados idealizados por Ramil.

Para esta tarefa, me baseei em Alan Merriam (1964), e procurei – para usar um termo corrente entre os músicos – *transpor* a ideia de dinâmica cultural apresentada pelo etnomusicólogo há mais de cinquenta anos. Mas como adaptar para a contemporaneidade a ideia de que a música, inserida na cultura, é estável porém não estática? Como compreender e descrever um processo que fora elaborado pelo autor pensando nos Basongye ou nos Índios Flathead, ou seja, em comunidades pequenas, de cultura transmitida oralmente, porém colocado na contemporaneidade crescentemente virtualizada, complexa, globalizada e com todas as instâncias da existência atravessadas por lógicas de mercado? O que seria preciso para entender, em um contexto de tradições inventadas, todo o processo de tensões e disputas em torno das dinâmicas que um indivíduo propõe para um gênero importante para a identidade regional?

A saída que encontrei foi difusa. Procurei me apropriar uma bibliografia que abrangesse desde autores-chave da disciplina etnomusicológica até pensadores de ciências humanas variadas.

Tentei mesclar, da mesma forma que Ramil e tantos outros artistas, os saberes tanto musicológicos quanto etnológicos e midiáticos. Reconheço que talvez pudesse ter sido mais rigoroso em meus métodos e que possivelmente pequei em algumas passagens por desnecessário holismo em meu itinerário. Contudo, procurei manter a coerência e concluo esse trabalho (que talvez se desdobre em outra pesquisa futura) com uma esperança (talvez demasiadamente otimista) de que minha pesquisa possa ser útil para outros pesquisadores no futuro. Além disso, entendo que a etnografia consiste em um método que exige um aperfeiçoamento através da repetição da prática, e algumas inconsistências talvez fossem esperadas nessa minha primeira experiência etnográfica de fôlego.

De toda forma, abordei brevemente aspectos históricos geográficos, étnicos, musicais e culturais da região onde os objetos e eventos que estudei ocorreram/ocorrem. Em um ímpeto não-essencialista, procurei demonstrar a pluralidade de culturas em uma região que é associada frequentemente à uma identidade razoavelmente bem definida, com sua série de comportamentos, costumes e símbolos. E em meio a manifestações culturais tão plurais, contei um pouco da história de um músico dessa região, que evidentemente privilegiado por oportunidades diversas, pôde construir uma estética própria oriunda de elementos desterritorializados de procedências variadas. Tomando como matriz central de seu trabalho a milonga, busquei entender o gênero como um conjunto de expectativas que abrangem não somente elementos sonoros, dos quais me familiarizei em minha formação como músico, mas também componentes líricos, comportamentais, de vestuário, etc. A ruptura dos elementos musicais frequentemente vem acompanhada, e só seria plenamente compreendida, se fosse levada em consideração os componentes extramusicais. Evidentemente, para Ramil tais atitudes vieram acompanhadas de rejeições, disputas, juízos de valor emitidos, já que a aceitação das dinâmicas propostas o levou a participar de um mercado paralelo ao das tradições.

Procurei no segundo capítulo problematizar a questão do popular, expandido-a em uma noção abrangente que abarcasse tanto as culturas orais quanto as industriais, e não raro as convergências entre umas e outras. Para tal movimento, evitei concepções apocalípticas sobre as indústrias da música e seus mercados. As milongas de Ramil, também produtos, deveriam ser entendidas em seus próprios termos, isto é, de acordo com o próprio compositor e seu público. Embora comercializadas, são compreendidas pelos agentes envolvidos como poemas, obras de arte, comparáveis à artistas consagrados nacional e internacionalmente. Longe de serem uma

falsificação das tradições gaúchas (estas em boa parte inventadas), tampouco seu componente cosmopolita, fruto de processos de escala global facilitados pelos *media*, é sinônimo de homogeneização cultural. Ainda que os macroprocessos globalizadores não raro passem por exclusões e desigualdades, sobretudo em níveis econômicos e políticos, a circulação de bens culturais a nível mundial também permite reprocessamentos criativos e reconfigurações identitárias mais plurais e até mesmo mais abertas as diferenças. E se por um lado as fusões musicais podem trazer subjacentes as desigualdes de poderes entre os agentes envolvidos, também oferecem recursos para os músicos buscarem uma sonoridade que lhe pareça própria, e/ou dinamizar o que lhes parece necessário. De toda forma, as canções de Ramil são produzidas e consumidas por indivíduos de identidades múltiplas, mutáveis, fragmentadas, não-essencialistas, acionáveis que se negociam com as múltiplas mensagens do evento musical. Tais eventos, inseridos em mercados de nicho, são consumidos em contextos e por indivíduos que valorizam a fusão cultural, o gosto musical onívoro, uma aura de não-comercialidade e uma proximidade maior com os artistas produtores. O espaço virtual facilita a circulação do trabalho gravado do compositor e impulsiona as apresentações realizadas em festivais e espaços associados a outras formas de cultura como teatros e escolas.

Ramil, atencioso com os fãs porém aparentemente instintivo e até despretensioso em seu trabalho criativo, realiza dinâmicas no gênero milonga, que tanto lhe emociona como também remete à sua identidade como gaúcho. Em casos como *Deixando o pago*, prefere manter-se próximo das tradições, embora consiga trazer para dentro do ambiente do teatro o pampa do interior rural do Rio Grande do Sul. Encontra-se na canção algo semelhante à matriz consolidada historicamente do gênero, conduzida em andamento mais lento por voz e violão, por harmonias de tônica-dominante em modo menor e melodia de voz silábica e em registro mais grave. Já em canções como *Velho Léon e Natália em Coyoacán*, embora mantenha o ciclo rítmico do *tres-tres-dos* característico da milonga, é possível encontrar modificações harmônicas (acréscimo de tensões), melódicas (mais melismáticas), de arranjo, além de descrições líricas de um contexto urbano, cosmopolista, de projeções de ambientes variados (Cidade do México, Curitiba, Petrogrado) . Portanto, Ramil se afasta mais das expectativas consolidadas do gênero musical, chegando a hesitar em categorizar canção como milonga.

Merriam (1964) afirmara que as dinâmicas dentro de uma cultura passam por um processo gradual de aceitação, partindo dos indivíduos que conceberam as transformações, passando por

tensões, rejeições e disputas até que ocorra uma assimilação parcial ou completa das dinâmicas. Nesse caso, o processo de Ramil supostamente se encontraria incompleto. De forma que considere até surpreendente, o trabalho do compositor é consumido por relativamente poucos indivíduos, embora sempre tenha encontrado os teatros lotados por uma plateia heterogênea em termos de gênero e faixa etária. Os shows do cantautor que presenciei (e mesmo as datas que pude acompanhar pela internet) ocorrem em centros urbanos populosos do Rio Grande do Sul, com algumas incursões pela Argentina e Uruguai e talvez até mais raras apresentações para além do sul do país. Pareceram-me restritos a uma parcela da população com acesso favorecido em termos de educação formal e condições econômicas.

Por outro lado, não reduziria nem Ramil nem seu público a uma legião de esnobes à maneira condenada por Bourdieu (2011a). Além disso, desejar uma assimilação completa do trabalho do cantautor por parte de tradicionalistas talvez seja utópico (e até pouco democrático). Trata-se de um público cosmopolita, cidadão, familiarizado com a MPB, Rock e com gêneros de canção que prezam frequentemente pela ruptura de convenções estéticas, embora dentro de restrições mercadológicas ocasionais. Ainda que identificados com os elementos mais tradicionais encontrados no trabalho de Ramil, valorizam o cantautor por suas atualizações das tradições, e a julgar pelos aplausos nas suas apresentações, pela incursões do cantautor por outros gêneros musicais. Trata-se de um repertório vasto. E mesmo se pensarmos nas milongas que não foram estudadas nesta dissertação, entendo que há muito a ser investigado, analisado e dito sobre Vitor Ramil. E espero que Ramil ainda tenha muito para dizer.

REFERÊNCIAS:

- ADORNO, Theodor. Fetichismo na música e a regressão da audição. *In Os pensadores*. São Paulo: Nova cultural, 1999, p. 65-108.
- _____. **Introdução à Sociologia da música**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- _____. On Popular Music. *In* FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew (eds.). **On Record** : rock, pop and the written word. Londres: Routledge, 1990, p. 256-267
- AHARONIÁN, Coriún. **Músicas populares del Uruguay**. 2ª Ed. Montevideo : Ediciones Tacuabé, 2010.
- ALEXANDER, Ian. Um estrangeiro na capital do império: a estética do frio e a música australiana. *In* FISCHER, Luís Augusto; LEITE, Carlos Augusto Bonifácio. **O alcance da canção**: estudos sobre música popular. Porto Alegre: Arquipélago editorial, 2016, p. 254-283
- ANDERSON, Chris. **A cauda longa**: do mercado de massa para o mercado de nicho. 9ª Ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.
- ANGROSINO, Michael. **Etnografia e Observação Participante**. *In* Pesquisa Qualitativa. FLICK, Uwe (coord.). 1ª Ed, Porto Alegre: Artmed, 2009
- AYESTARÁN, Lauro. **El folklore musical uruguayo**. 6ª Edição. Montevideo: Bolsilibros ARCA 28, 1967. 182 p.
- BANGEL, Tasso. **O estilo gaúcho na música brasileira**. 1ª Ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1989. 64p.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de janeiro: Zahar, 2005. Trad: Carlos Alberto Medeiros. 105p.
- BECKER, Howard. **Segredos e truques da pesquisa**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: LP&M, 2013.
- BERGER, Harris M. **Metal, rock and jazz** : perception and the phenomenology of musical experience. Hannover: Wesleyan University Press. 1999.
- _____. Phenomenology and the Ethnography of Popular Music : Ethnomusicology at the juncture of cultural studies and the folklore. *In* BARZ, Gregory & COOLEY ,Timothy J. (org). **Shadows in the Field**: New Perspectives in Fieldwork in Ethnomusicology.. — 2nd ed, Oxford University Press, 2008.

- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. 2ª Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. Trad: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 441p.
- BLACKING, John. **How musical is man?** 2a Ed. Washington: University of Washington Press, 1974.
- _____. Música, cultura e experiência. In **Cadernos de campo**, São Paulo, n. 16, p. 201-218, 2007. Trad. André-Kees de Moraes Schouten.
- BORGES, Jorge Luís. **O “Martín Fierro”**. Porto Alegre: LP&M, 2005.
- BORN, Georgina; HESMONDHALGH, David. Introduction: on difference, representation and appropriation in Music. In BORN, Georgina; HESMONDHALGH, David (org.). **Western Music and Its Others: difference, representation and appropriation in music**. California Press: Los Angeles, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. 2ª Ed. Rev. Porto Alegre, RS: Zouk, 2011a.
- _____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2011b
- BRAGA, Reginaldo Gil; KUSCHICK, Mateus Berger; FERREIRA, Clarissa Figueiró; MATTER, Suelen Scholl. “Música popular do sul”: identidades, agenciamentos e territorialidades translocais no Rio Grande do Sul. **Opus**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 151-182, dez. 2014.
- BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. 1ª Ed. Akal, Madrid. 2010 158.p, Trad: Sandra Chaparro Martínez
- _____. **Hibridismo cultural**. 4ª Ed. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2013
- BRYSON, Bethany. “Anything but Heavy Metal”: symbolic exclusion and musical dislikes. **American Sociological Review**. Vol. 61, nº 5. P.884-899, Outubro de 1996.
- CANEVACCI, Massimo. **Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais**. 1ª Ed. São Paulo: Studio Nobel, 1996. 102 p.
- CASTRO, Igor Garcia de. **O lado b: a produção fonográfica independente brasileira**. São Paulo: Annablume, 2010.
- COELHO, José Teixeira. **O que é indústria cultural?** 35ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- COOLEY, Timothy ; MEIZEL, Katharine ; SYED , Nasir. Virtual Fieldwork: Three Case Studies Timothy J. Cooley, Katharine Meizel, and Nasir Syed . In BARZ, Gregory & COOLEY

,Timothy J. (org). **Shadows in the Field**: New Perspectives in Fieldwork in Ethnomusicology.. — 2nd ed, Oxford University Press, 2008.

CÔRREA, Gilnei Oleiro. **A cidade, a poltrona, e a linha**: Estudos sobre a estética do frio, de Vitor Ramil. Dissertação(Mestrado em Linguística Aplicada). Curso de pós-graduação em Letras, UCpel, Pelotas, 2013.

CORTES, Paixão; LESSA, Barbosa. **Manual da danças gaúchas**. 8ª Ed. Rio de Janeiro, Irmãos Vitale, 1997. 156 p. 226 p.

COTTRELL, Stephen. Ethnomusicology and the Music Industries: An Overview. **Ethnomusicology Forum** .Vol. 19, No. 1, June 2010, pp. 3-25

DE MARCHI, Leonardo. **A destruição criadora da indústria fonográfica brasileira, 1999-2009**: dos discos físicos ao comércio digital de música. Rio de Janeiro: Folio Digital: Letra e imagem, 2016.

DIAS, Ana Cláudia. Estilo: Vitor Ramil lança *Longes*. *Diário Popular*, Pelotas,17/10/2004.Disponívelem:http://srvnet.diariopopular.com.br/17_10_04/ac131005.html. Acesso: 08/07/2015

DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 2ª Ed. São Paulo: Boitempo, 2008

DI FANTI, Maria da Glória Corrêa. Identidade, alteridade e cultura regional: a construção do ethos milongueiro gaúcho. In **Revista Alfa**, São Paulo, v. 53, n. 1, p. 149-166, 2009.

DREXLER, Daniel. **Tres Tiempos**. 1 DVD-livro. 1ª Ed. MS2 Discos 2015.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Ed, 34, 2004

DUARTE, Jorge. Entrevista em profundidade. In DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio (orgs). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2ª Ed – 4ª Reimpr. São Paulo: Atlas, 2010, p. 62-83.

ESTIVALET, Felipe; PITRE-VÁSQUEZ, Edwin. Dinâmicas culturais do gênero milonga na canção Velho León e Natália em Coyoacán de Vitor Ramil. In **XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música** – 22 a 26 de agosto. B. Horizonte - 2016

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. Trad: Pérola de Carvalho. 7ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2011

FABBRI, Franco. A Theory of Musical Genres: Two Applications. In: **Popular Music Perspectives**, Papers from the First International Conference on Popular Music Research, David Horn e Philip Tagg, eds, IASPM, Göteborg & Exeter, 1982.

_____. Browsing music spaces: categories and the musical mind. In **3rd Triennial British Musicological Societies'** Conference, University of Surrey, Reino Unido, p. 1-14 1999.

_____. Tipos, categorias, géneros musicales – Hace falta una teoría?. In **VII Congreso IASPM-AL**, “Música popular: cuerpo y escena en la América Latina. La Habana, 19-24 de junho de 2006, p. 1-17.

FELD, Steven. A sweet lullaby for ‘world music’. In **Popular music: critical concepts in media e cultural studies**. Routledge: Londres, 2004, v.2, p. 62-87.

_____. The poetics and politics of pygmy pop. In BORN, Georgina; HESMONDHALGH, David. **Western music and its others**. Los Angeles: University of California Press, 2000, p. 254-279

FERRARO, Eduardo Hector. **Transformações culturais no gauchismo através da música**. 205 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.

FERREIRA, Clarissa Figueiró. **Campeirismo musical**. 156f. Dissertação (Mestrado em Musicologia/ Etnomusicologia). Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014

FRITH, Simon. Can music progress? Reflection on the history of popular music. **Muzikologija**, 2007a. P. 247-257. Disponível em : <http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2007/1450-98140707247F.pdf>

_____. Hacia una estética de la música popular. In CRUCES, Francisco *et al.* **Las culturas musicales: lecturas en etnomusicologia**. Madrid: Ed. Trotta, 2001, pg. 413-435.

_____. Live music matters. In **Scottish Music Review**, Aberdeen, v.1, n1, p. 1-17, 2007b.

_____. **Performing Rites: evaluating popular music**. 2ª Ed. Nova Iorque: Oxford University Press Inc.1996a.

_____. Music and Identity . In: **Questions of Cultural Identity**, editado por Stuart Hall y Paul Du Gay. London: Sage, 1996 b ,p. 110-127

_____. **Sound effects: youth, leisure and politics of Rock n’roll**. 2ª Ed. Nova Iorque: Pantheon books, 1981

- _____. The Discourse of World Music. In BORN, Georgina; HESMONDHALGH, David (org.). **Western Music and Its Others: difference, representation and appropriation in music**. California Press: Los Angeles, 2000, p. 305-322.
- GARCÍA – CANCLINI, Néstor. **A globalização imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- _____. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999. Trad: Maurício Santana Dias e Javier Rapp.
- _____. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4ª Ed. São Paulo: Edusp, 2008a.
- _____. **Diferentes, desiguales y desconectados: mapas de la interculturalidad**. Barcelona: Gedisa, 2004.
- _____. El horizonte ampliado de la interculturalidad. **Conferencia Latinoamericana y Caribeña de Ciencias Sociales CLACSO**. Ciudad do México, 6 a 9 de Novembro de 2012. Disponível em: <http://nestorgarciacanclini.net/index.php/hibridacion-e-interculturalidad/156-el-horizonte-ampliado-de-la-interculturalidad>
- _____. **Latino-americanos à procura de um lugar neste século**. São Paulo: Iluminuras, 2008b. 135p.
- _____. **Leitores, espectadores e internautas**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2008c.
- _____. Noticias recientes sobre la hibridación. **Revista Transcultural de Música**. N.7, 2003. Disponível em: www.sibetrans.com. Acesso em: 02-01-2016.
- _____. **O mundo inteiro como lugar estranho**. São Paulo: Edusp, 2016.
- _____. **Cadernos de Leitura**. Entrevistadores: Reynaldo Damazio e Diana Araujo Pereira. Ed. 02, janeiro/fevereiro de 2008d. Disponível em <<http://blogln.ning.com/profiles/blogs/cultura-sem-fronteira-nestor>>. Acesso em 30 de Junho de 2015.
- GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6ª ed. São Paulo : Atlas, 2014.
- GOLIN, Tau. **Identities: questões sobre as representações socioculturais no gauchismo**. Passo Fundo: Clio Méritos, 2004.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- _____. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (org. e trad.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.

HENNION, Antoine. The production of success: an anti-musicology of the pop song. **Popular Music**, v. 3, 1983. p. 159-193.

HERSCHMANN, Micael. **Indústria da música em transição**. 1ª Ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010. 179 p.

HERSCHMANN, Micael; KISCHINHEVSKY, Marcelo. Tendências da indústria da música no início do século XXI. In JANOTTI JR, Jéder; LIMA, Tatiana; PIRES, Victor (org.). **Dez anos a mil**: mídia e música popular massiva em tempos de internet. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011, p. 23-35.

HESMONDHALGH, David. **Por qué es importante la música**. Buenos Aires: Paidós, 2015

HESMONDHALGH, David; NEGUS, Keith. Introduction: Popular music studies- meaning , power and value . In HESMONDHALGH, David; NEGUS, Keith. **Popular music studies**. Londres: Arnold, 2002.

_____. Popular music audiences and everyday life. In HESMONDHALGH, David; NEGUS, Keith. **Popular music studies**. Londres: Arnold, 2002, p. 117-130.

HOBBSAWN, Eric ; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. 6ª Ed. São Paulo; Paz e Terra, 2008.

_____. O caubói americano: um mito internacional?. In **Tempos fraturados**: cultura e sociedade no século XX. São Paulo: Companhia das letras, 2013, p. 310-331

HOOD, Mantle. Field Methods and the Human Equation. In **The Ethnomusicologist**. 1ª Ed. United States of America: McGraw-Hill, 1971. p 198-245.

IKEDA, Alberto T. Pesquisa em música popular urbana no Brasil: entre o intrínseco e o extrínseco. **Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular**. Disponível em: http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Ikeda-pesquisa_mpb_urbana-intrinseco_extrinseco.pdf, 2000. Acesso em : 05/06/2015

JACKS, Nilda. **Mídia Nativa**: Indústria Cultural e cultura regional. 3ª Ed. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

_____. **Querência**: cultura regional como mediação simbólica – um estudo de recepção. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

JANOTTI Jr, Jéder. Música popular massiva e gêneros musicais: produção consumo da canção na mídia. In **Comunicação, mídia e consumo**, São Paulo, v.3, n.7, p. 31-47, 2006.

_____. Por uma abordagem mediática da canção popular massiva. In **Revista da associação**

nacional dos programas de pós-graduação em comunicação. V.3, 2005, p.1-17

_____. Simon Frith: sobre o valor da música popular midiática . In GOMES, Inania; JANOTTI JR, Jeder.(org). **Comunicação e Estudos Culturais**. Salvador: EDUFBA, 2011, p. 133-146.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. 2ª Ed, São Paulo: Aleph, 2009

LAPLANTINE, François. **A descrição etnográfica**. 1ª Ed; São Paulo: Terceira Margem, 2004. 137 p. Trad.: João Manuel Ribeiro Coelho e Sérgio Coelho

LENA, Jennifer C; PETERSON, Richard A. Classification as culture: types and trajectories of Music Genres. In **American sociological review**, v.73, n.5, 2008, p.697- 718

LEMINSKI, Estrela (org.). **Songbook Paulo Leminski**. São Paulo : Iluminuras, 2015.

LOPES, Nei. **Novo dicionário Banto do Brasil**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

LOPES NETO, João Simões. **Contos gauchescos e lendas do sul**.: apresentação de Flávio Loureiro Chaves – Ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. 185 p.

LUCAS, Maria Elizabeth Brasilhana: the making of a transcultural musical sign. **Revista Transcultural de Música**, núm. 8, diciembre, 2004, Sociedad de Etnomusicología Barcelona, España. p. 1-22

_____. Gaucho musical regionalism. In: **British Journal of Ethnomusicology**, Vol. 9, No. 1, Brazilian Musics, Brazilian Identities (2000), pp. 41-60

_____. Identidade sonora. In GONZAGA, Sergius ; FISCHER, Luís Augusto. **Nós os gaúchos**. 1ª Ed. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1994, v.2. p. 139-143

LUZZARDI, Henrique Macedo. **Desenhando Satolep**: A construção da identidade visual de Pelotas no século XXI. Dissertação(Mestrado em Planejamento Urbano e Regional). Faculdade de Arquitetura, UFRGS, Porto Alegre, 2007.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 7a Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

_____. **Ofício de cartógrafo** : Travesías latinoamericanas de la comunicación em la cultura. México: Fondo de cultura económica, 2002.

MERRIAM, Alan P. **The anthropology of music**. Evanston, Illinois. Northwestern University Press, 1964.

MESQUITA, Zilá. Divisões regionais do Rio Grande do Sul: uma revisão. In: **Ensaio FEE**. V.5 , n.2, 1984. p 95-146.

- MIDDLETON, Richard. "Play it again Sam": some notes on the productivity of repetition in popular music. In **Popular music**, vol.3, Producers and Markets, 1983, p. 235-270
- MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. **Indústria fonográfica: um estudo antropológico**. 2a Ed. Campinas: Unicamp, 2009.
- NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. In **IV Congresso de la Rama latino-americana del IASPM**, Cidade do México, abril de 2002, p. 1-12
- NEGUS, Keith. **Popular Music Theory: An Introduction**. 1ª Ed. Wesleyan, 1996.
- _____. **Music Genres and Corporate Cultures**. 1ª Ed. Londres: Routledge, 1999. 222p.
- NICOLAU NETTO, Michel. **Música brasileira e identidade nacional na mundialização**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.
- OCHOA, Ana Maria. **Músicas locais em tempos de globalización**. 1a Ed. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.
- OLIVEIRA, Vitor Hugo Abranche de. **Milonga para que el tempo vaya borrando fronteras; uma reflexão acerca da fronteira como produtora de identidade musical no sul do Brasil**. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Goiás, Faculdade de História, Programa de Pós-Graduação em História, Goiânia, 2015.
- OLIVEN, Ruben George. A fabricação do gaúcho. In: **Ciências Sociais Hoje**. São Paulo: Cortez, 1984. p. 79-92
- _____. **A parte e o todo**. 2ª Ed rev. e ampl. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.
- _____. Em Busca do Tempo Perdido: o movimento tradicionalista gaúcho. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, 6(15), 1991. p. 40-69.
- _____. O renascimento do gauchismo. In: FISCHER, Luís Augusto (org.). **Nós, os gaúchos**. Porto Alegre: UFRGS, 1992, v. 1. p. 77-80.
- _____. O Rio Grande do Sul e o Brasil: Uma relação controvertida. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, 3(9), 1989 p. 5-14
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 14a Ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- _____. **Moderna tradição brasileira**. 5ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- _____. **Mundialização e cultura**. 1ª Ed. São Paulo, Brasiliense, 2007. 234p.

_____. **Um outro território:** ensaios sobre a mundialização. 3ª Ed. São Paulo: Olho d'água, 2005.

PANITZ, Lucas Manassi. **Por uma geografia da música:** O espaço geográfico da música popular platina. 200f. Dissertação (Mestrado em geografia). Instituto de Geociências. Programa de Pós- Graduação em Geografia, UFRGS Porto Alegre, 2010.

PELINSKI, Ramón. **Invitación a la etnomusicología:** quince fragmentos y un tango. Madrid: Akal, 2000.

_____. Que és etnomusicologia? **Actas de III Congreso de la Sociedade Ibérica de Etnomusicologia:** Benicassim, Villa Elisa, 23-25 de Mayo de 1997. coord Ramón Pelinski, Vincent Torrent Centelles, 1998. p. 35-56

_____. **Etnomusicología en la edad posmoderna.** 1997. Disponível em <http://www.candela.scd.cl/docs/pelinski.htm> (acesso em 13/01/2016)

PEREIRA, Simone. Escutando memórias: uma abordagem antropológica para o estudo da canção das mídias. In VALENTE, Heloísa (org.). **Música e mídia:** novas abordagens sobre a canção. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2007, p.147-174.

PEREIRA, Beatriz Helena da Rosa. **“Isso tudo é apenas o que meu olho inventa”:** Um estudo sobre *Pequod*, de Vitor Ramil). Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Programa de pós-graduação em Letras, UFRGS, Porto Alegre 2001.

PEREIRA DE SÁ, Simone (Org.). **Rumos da cultura da música:** negócios, estéticas, linguagens e audibilidades. 1aEd. Porto Alegre: Sulina, 2010.

PETERSON, Richard A, ; KERN, Roger M. Changing highbrow taste: From snob to omnivore. **American Sociological Review.** Vol, 61. Nº5, Outubro de 1996, pp. 900-907.

PIEDADE, Acácio. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. In **Per Musi:** Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112

PIETERSE, Jan Nederveen. Globalization as Hybridization. In FEATHERSTONE , Mike *et al* (eds.) .**Global modernities.** Londres: Sage, 1995, p. 45-68.

PITRE-VÁSQUEZ, Edwin. **Veredas sonoras da cúmbia panamenha:** estilos e mudança de paradigma. São Paulo, 2008. 162f. Tese (Doutorado em Musicologia). ECA-USP, São Paulo, 2008.

POLIVANOV, Beatriz. **Dinâmicas identitárias em sites de redes sociais:** estudo com participantes de cenas de música eletrônica no facebook. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014. 238 p.

PRASS, Luciana. Falar de música popular. In FISCHER, Luís Augusto; LEITE, César Augusto Bonifácio. **O alcance da canção**. Porto Alegre: Arquipélago editorial, 2016, p. 378-391

RAMIL, Vitor. **A estética do frio**: Conferência de Genebra. 2004 Disponível em: <http://www.vitorramil.com.br/estetica.htm>. Data de acesso: 19/05/2015.

_____. A estética do frio. In: FISCHER, Luís Augusto (org.). **Nós, os gaúchos**. Porto Alegre: UFRGS, 1992. p. 262-270

_____. Delibáb. Satolep Music. 1 disco sonoro. 1 DVD. 2010

_____. **Vitor Ramil**. Depoimento (setembro 2015). Entrevistador: Felipe Estivalet. Santa Maria: Zeppelin bar, 2015. 1 arquivo MP3

_____. **Vitor Ramil**: depoimento [out 2016] Entrevistador: Felipe Estivalet. [S.l.], 2016. Disponível em <felipe.estivalet@gmail.com>. Acesso em: 26 out. 2016.

_____. Foi no mês que vem. Satolep Music. 2 discos sonoros. 2013

_____. Longes. Satolep Music. 1 disco sonoro. 2004

_____. Ramilonga: A estética do frio. 1 disco sonoro. 1997

_____. Vitor Ramil – Songbook. 1ªEd. Caxias do Sul, RS: Belas-Letras, 2013. 312p.

_____. Tambong. Satolep Music. 1 disco sonoro. 2000

RASSIER, Wrege Luciana. A problemática identitária na Estética do frio, de Vitor Ramil. In **Antares**. Caxias do Sul, n.1, jan-jun 2009, p. 108- 124.

RIBEIRO, Darcy. Brasis Sulinos: gaúchos, matutos e gringos. In: **O povo brasileiro**: formação e o sentido do Brasil. 2ªEd. São Paulo: Cia das letras, 1995. p 407-446.

ROSA, Pablo Ornelas. **Rock underground**: uma etnografia do rock alternativo. São Paulo: Radical Livros, 2007.

RUBIRA, Luís. **Vitor Ramil – Nascer leva tempo** : identidade, autossuperação e criação de *Estrela, estrela à Longes*). Porto Alegre: Publicato editora, 2015. 344 p.

RUFFATO, Demirse Marilva. Bob Dylan : o alcance das versões brasileiras. In FISCHER, Luís Augusto; LEITE, César Augusto Bonifácio. **O alcance da canção**. Porto Alegre: Arquipélago editorial, 2016, p. 180-205

SANDRONI, Carlos. O paradigma do *tresillo*. In **Revista Opus**, v.8, n.1 Fevereiro de 2002, p. 102-113.

SANTI, Álvaro. Califórnia da canção: poesia e a invenção do Nativismo. In FISCHER, Luís Augusto; LEITE, César Augusto Bonifácio. **O alcance da canção**. Porto Alegre: Arquipélago editorial, 2016, p. 216-237

_____. **Canto Livre?** O nativismo gaúcho e os poemas da Califórnia da canção nativa do Rio Grande do Sul. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1999

SANTOS, Gustavo L. F. **Significados da experiência para apoiadores de projetos musicais de crowdfunding**: relacionamentos, participação e consumo cultural em tempos de cibercultura e letramento digital. 147f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

SCHAFER, Raymond Murray. **O ouvido pensante**. 2ª Ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

_____. **A afinação do mundo** : uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. 2ª Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. In **Cadernos de campo**, São Paulo, n. 17, p. 237- 260, 2008.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de música pop**. São Paulo: Hedra, 1999.

_____. **Understanding popular music**. 2ª Ed. Londres: Routledge, 2001.

SILVA, Artur de Faria. **“Nois semos umas almondega”**: Os almôndegas e a gênese da canção moderna urbana porto-alegrense. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Instituto de Letras, Programa de pós graduação em letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

SILVA, Danilo Kuhn. **O gesto musical gauchesco na composição de música contemporânea**. 376f. Dissertação(mestrado).Setor de Humanas, Letras e Artes. Departamento de música e artes visuais Programa de pós-graduação em música, UFPR, Curitiba, 2010.

SILVA, Danilo Kuhn da ; MEDEIROS, Daniel Ribeiro. Ares de milonga: apontamentos sobre elementos característicos como bases para performance. **Revista do centro de artes da UDESC** , n.11 abril/2014, p. 144-168. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/11/artigos/MUSICA_ares_de_milonga.pdf. Acesso em : 06/01/2016

SILVA, Juremir Machado da. **História regional da infâmia**: o destino dos negros farrapos e outras iniquidades brasileiras (ou como se produzem os imaginários). 4ª Ed. Porto Alegre: L&PM, 2014.

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da diferença. In SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 3ª Ed. Petrópolis – RJ, 2004, p.73-102.

_____. **O que é, afinal, Estudos Culturais?** 3ª ed. Belo Horizonte : Autêntica, 2006. 240 p.

SILVEIRA, Fabrício. **Rupturas instáveis**: entrar e sair da música pop. Porto Alegre: Libretos, 2013. 160 p.

SOARES, Teresinha Rodrigues Prada. Notas sobre o violão na canção brasileira. In VALENTE, Heloísa (org.). **Música e mídia**: novas abordagens sobre a canção. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2007, p.99-113

SOSA, Marcos Vladimir Miraballes. **A milonga no redemoinho da canção popular**: Bebeto Alves e Vitor Ramil. 115f. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, UFRGS, 2012.

SOUZA, Antônio Marcus Alves de. Silêncios e esquecimentos culturais do Mercosul. In Ulhôa, Martha; OCHOA, Ana Maria (org.). **Música popular na América Latina**: pontos de escuta. 1ª Ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005. P. 71-93.

STRINATI, Dominic. **Cultura popular**: uma introdução. São Paulo: Hedra, 1999.

TAGG, Philip. Analyzing popular music: theory, method and practice . In **Em Pauta**, v.14, n.23, Dezembro de 2003, p 5-42. (Trad. ULHOA, Martha T.)

TAUBKIN, Benjamin.. **Viver de música: diálogos com artistas brasileiros**. Belo Horizonte: BEI, 2011, p 112-129.

TEIXEIRA, Paulo César. Um olhar melancólico ou a Estética do frio ou Não me venhas com milongas: entrevista de Vitor Ramil a Paulo César Teixeira. **NÃO 76**. Porto Alegre, 2002. Disponível em: <http://www.nao-til.com.br/nao-76/entrevis.htm>. Disponível em: 19/05/2015.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**: da modinha à canção. 1ª Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1974. 205p.

TRAVASSOS, Elizabeth. Pontos de escuta da música popular no Brasil. In Ulhôa, Martha; OCHOA, Ana Maria (org.). **Música popular na América Latina**: pontos de escuta. 1ª Ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005. P. 94-112.

TROTТА, Felipe. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. In **Ícone**, Recife, v.10, n.2, p. 1-12, 2008

_____. **No Ceará não tem disso não**: nordestinidade e macheza no forró contemporâneo. Rio de Janeiro: Folio Digital: Letra e Imagem, 2014

VINHAS, Leonardo. Balanção: El Mapa de Todos 2015. **Scream and Yell**. 17 nov. 2015. Disponível em: <<http://screamyell.com.br/site/2015/11/17/balancao-el-mapa-de-todos-2015/>>

VALENTE, Heloísa. Canção artística, canção popular, canção das mídias: movência e nomadismo. In VALENTE, Heloísa (org.). **Música e mídia**: novas abordagens sobre a canção. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2007, p.79-98

VARGAS, Herom. Condições e contexto midiático do experimentalismo na MPB dos anos 1970. **Intexto**, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 23, p. 87- 102, julho/dezembro 2010.

_____. **Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007a.

_____. **O enfoque do hibridismo nos estudos da música popular latino-americana**. In Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, 2004. Disponível em: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/HeromVargas2.pdf>

VARGAS, Herom. O hibridismo e a mestiçagem como instrumentos para o estudo da canção na América Latina. In VALENTE, Heloísa (org.). **Música e mídia**: novas abordagens sobre a canção. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2007b, p.61-78.

VARGAS, Herom; CARVALHO, Nilton. O álbum *Sandinista!*: agenciamentos e fronteiras musicais do grupo The Clash. XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom. **Anais**. USP: São Paulo-SP, 2016.

VARGAS, Herom; GOULART, Elias Estevão. A música digital: música popular e as inovações tecnológicas. In: **Comunicação: Veredas** (UNIMAR), v.5 p. 25-39, novembro 2006. Disponível em : <http://www.unimar.br/publicacoes/comunicacao05.pdf>. Acesso em: 05/03/2016

VELASCO, Tiago. **Novas dimensões da cultura pop**: a coexistência dos ídolos de massa e de nicho na música contemporânea. 1ª Ed. Rio de Janeiro, Multifoco, 2011. 194p.

VICENTE, Eduardo. **Da vitrola ao ipod**: uma história da indústria fonográfica no Brasil. São Paulo : Alameda, 2014.

VILA, Pablo. Práticas musicais e identificações sociais. In **significação**, ano 39, n.38, 2012, p. 247-277.

VILELA, Ivan. Ouvir a música como uma experiência imprescindível para se fazer musicologia. **Música em perspectiva**: Revista do programa de Pós-Graduação em Música da UFPR – v. 7, n.2 (dez.2014) – Curitiba (PR): Deartes, 2014. P. 101-131

WALL, Tim. **Studying popular music culture**. Arnold: Londres, 2003.

WARDEN, Nolan. Ethnomusicology's 'identity' problem: the history and definitions of a troubled term in music research. **El oído pensante**, v.4, n.2, 2016

WITT, Stephen. **Como a música ficou grátis**: o fim de uma indústria, a virada do século e o paciente zero da pirataria. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença : uma introdução teórica e conceitual. In SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 3ª Ed. Petrópolis – RJ, 2004, p.7-73.

ZALLA, Jocelito. **O centauro e a Pena**: Luiz Carlos Barbosa Lessa (1929- 2002) e a invenção das tradições gaúchas. 320f. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de pós-graduação em história. Universidade Federal do Rio Grande Sul, Porto Alegre, 2010

7. ANEXOS



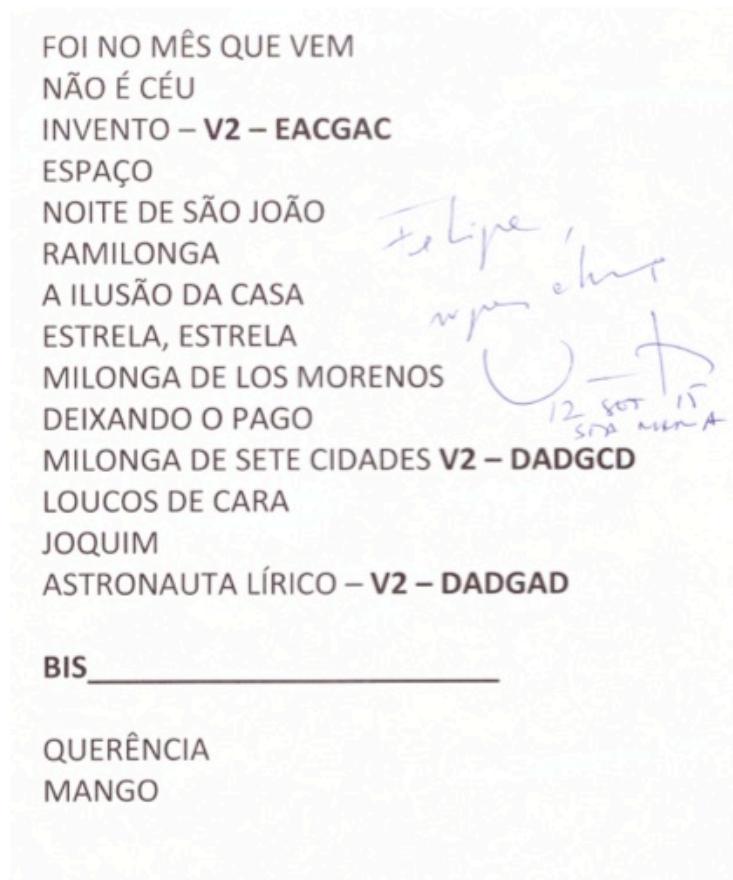
Eu e Vitor Ramil conversando no Palácio Garibaldi (Curitiba, 28/08/2016)



Ingresso do show no Teatro Feevale (18/06/2015)



Ingresso do show no Colégio Marista Santa Maria (12/09/2015)



Setlist show Colégio Marista Santa Maria (12/09/2015)